

Arnold Böcklin's Stellung zum Portrait

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

Margot Bryner-Bender
aus Hamburg/Deutschland

Basel 1952

Buchdruckerei Karl Schahl, Lörrach-Stetten

Arnold Böcklin's Stellung zum Portrait

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

Margot Bryner-Bender
aus Hamburg/Deutschland

Basel 1952

Buchdruckerei Karl Schahl, Lörrach-Stetten

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag der Herren Professoren Dr. J. Gantner und
Dr. H. A. Schmid.

Basel, den 24. Februar 1948

Der Dekan: Professor Dr. K. Meuli



Meinen Eltern!

Vorliegende Arbeit ist auf Anregung meines verehrten Lehrers, des Herrn Professor Dr. J. Gantner entstanden, für dessen freundliche Leitung und stets fördernden Einfluß ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aussprechen möchte.

Zu ganz besonderem Dank verpflichtet sehe ich mich ferner gegenüber dem leider inzwischen verstorbenen Herrn Professor Dr. H. A. Schmid, der mit der großzügigen Überlassung seines gesamten Abbildungsmaterials erst die grundlegende Voraussetzung für meine Arbeit schuf. Ferner möchte ich Herrn Dr. R. Riggensbach und Herrn Professor Dr. H. Reinhardt danken, die mir in der freundlichsten Weise Rat und Auskunft zuteil werden ließen, sowie allen denen, die mir in entgegenkommendster Weise die in ihrem Besitze befindlichen Bilder und sonstiges, den Künstler betreffendes Material zur Verfügung stellten.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Inhalts-Verzeichnis

Seite

Einleitung:

1. Polemik um Böcklin	1
2. Überblick über das vorhandene Bildnismaterial	4
3. Böcklin und das Portrait; Grundsätzliches	5

Die Entwicklung des Portraitisten Böcklin:

I. Frühzeit:

Der Mitschüler Michelis	1846	12
Die Mutter	1846	14
Der Freund (J. Mähly)	1848	16
Die Braut (Luise Schmidt)	1849	17

II. Mittlere Jahre:

1. Vom ersten zum zweiten römischen Aufenthalt, 1850—66.
Entwicklung zum Monumentalen.

a) Bildnisse:

Frau Böcklin mit schwarzem Schleier	1854	20
Selbstbildnis, Weimar	1861	22
Fanny Janauschek	1862	24
Franz von Lenbach, Weimar	1862	25
Joseph von Kopf, Rom	1863	26
Frau Böcklin mit rotem Netz, Rom	1863	28

b) Idealportraits:

Frau Böcklin als Muse, Rom	1863	31
Viola	1866	32
Frau Mähly-Schermar	1866	33

2. Basel 1866—71; Erfassen des Typischen.

a) Bildnisse:

Frau Böcklin mit der roten Nelke	1866	35
Alte Frau Müller	1867	37
Frau I. Burckhardt-Iselin	1868	39
Carl Burckhardt-Iselin	1868	39
Professor Fritz Burckhardt	1867/68	40

b) Karikaturen und Masken:

Leinmsutt	1871	42
Viktor Zurhelle	1875/85	43
Basler Sandsteinmasken	1871	45

c) Verkappte Bildnisse		49
----------------------------------	--	----

8. Kinderbildnisse:

Söhnchen Frederigo	1855	52
Sohn Arnoldo	1861	53
Töchterchen Lucia	1864	54
Knabe auf Wolken	1868	58
Hélène und Georgy Vischer	1868	59
Kind mit Blumenkorb	1868	60
Kind mit Botanisiertrommel	1871	61
Knabe Rudolf Thurneysen	1868	62
Altgraf Salm	1879	62
Sohn Hans Böcklin	1879	63

III. Der reife Böcklin; Geistige Vertiefung.

1. Bildnisse der siebziger und achtziger Jahre:

Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tode	1872	65
Selbstbildnis vor Säule	1875/76	67
Tochter Clara	1872/73	70
Adolf Bayersdorfer	1875	71
Frau Clara Bruckmann	1876	74
Selbstbildnis, Florenz	1878	77
Frau Levi, Skizzen und Gemälde	1879	78
Frau Waldecker-Im Hof	1884	80
Selbstbildnis mit dem Weinglase	1885	81

2. Bildnisse der Spätzeit:

Gottfried Keller	1889	85
Selbstbildnis im Atelier	1893	91
Selbstbildnis für die Uffizien (unvollendet)	1894	95

3. Allegorie und Ausklang:

Die Gartenlaube	1891	97
Schlußbetrachtungen		100

Anhang:

Abbildungen	
Verzeichnis der besprochenen Bilder	103
Literaturverzeichnis	109

Einleitung

1. Polemik um Böcklin

Am 16. Januar des Jahres 1901 schloß Arnold Böcklin in seiner Villa in San Domenico bei Fiesole über Florenz die Augen. Hatte er zu Lebzeiten in schweren Kämpfen und unbeirrbarem Beharren bei seiner Eigenart sich, allen Anfeindungen zum Trotz, eine große Gemeinde geschaffen und vollste Anerkennung gefunden, so setzte bald nach seinem Tode die schärfste Kritik an seinem Werke ein, die zu heftigen Polemiken führen sollte. Den eigentlichen Anstoß zu einer langen Reihe von Diskussionen gab Julius Meier-Gräfe mit seinem 1905 erschienenen Buche¹: „Der Fall Böcklin“. Das Buch, das hinter vielen Worten und Theorien eine bemerkenswerte Oberflächlichkeit des Urteils nicht verbergen kann, rief sofort einen Sturm der Entrüstung hervor. In einem Schlußkapitel, betitelt „Der Fall Deutschland“ (S. 257 ff.), faßt Meier-Gräfe zusammen, das Werk Böcklins sei: „Eine Illustration ohne Buch, ein Mosaik ohne Wand“ (bezüglich der Farben), „Ein Theater ohne Bühne . . . totaler Verfall des Künstlers und der Kunst“. Gegen dieses Buch erhob sich sofort ein Chor von Stimmen zur Ehrenrettung des erst so kurz verstorbenen Meisters. Da ist vor allem ein so gründlicher Kenner wie Heinrich Alfred Schmid, der Herausgeber des großen Böcklin-Tafelwerkes zu nennen² mit einem Aufsatz: „Meier-Gräfe contra Böcklin“³. Henry Thode trat mit einem Buche über: „Böcklin und Thoma“⁴ auf den Plan, beides noch im gleichen Jahre erschienen, wie das Buch Meier-Gräfes. Selbst von Außenseitern wurden wichtige Beiträge zur Diskussion geliefert, Grabowski: „Der Kampf um Böcklin“⁵. Es kann nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein, weiter auf alle diese, zum Teil sehr persönlichen, zum Teil sehr objektiv abwägenden, Schriften einzugehen. Eine endgültige Entscheidung über die Einstellung zum Werke Böcklins konnten diese ersten Auseinandersetzungen natürlich noch in keiner Weise bringen. Endgültig läßt sich wohl überhaupt die Stellung eines künstlerischen Werkes nicht definieren. Jede Generation wird sich erneut damit auseinander zu setzen haben. Immerhin wird man sagen können, daß nach Ablauf einer gewissen Zeitspanne die Frage nach der

¹ „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten“, Stuttgart 1905.

² „Arnold Böcklin, sein Leben und sein Schaffen“. 4 Bände, München 1901.

³ In: „Kunst für Alle“, 21. Jahrgang 1905, Heft 18.

⁴ „Böcklin und Thoma“, Heidelberg 1905.

⁵ Dr. Ad. Grabowski: „Der Kampf um Böcklin“, Berlin 1906.

Qualität eines Künstlers bejaht oder verneint werden kann. Daß Rembrandt ein großer Künstler war, wird heute niemand mehr bezweifeln. Was er zu sagen hat, worin seine Größe liegt, muß dessen ungeachtet von jeder Generation neu beantwortet werden. So geht auch die Diskussion um Arnold Böcklin weiter, und daß sie gerade in diesen Tagen, also ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode, wieder reger zu werden sich anschickt, scheint mir ein positiv zu bewertendes Zeichen für des Meisters umstrittene Größe zu sein. In einer 1920 erschienenen Abhandlung von Oskar Hagen⁶ muß Böcklin sich scharfe Zurechtweisung gefallen lassen. 1924 erschien aber im Handbuch der Kunstwissenschaften (Burger-Brinkmann) der Band über die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in dem Dr. Hans Hildebrandt, zwanzig Jahre nach Meier-Gräfe, zu genau entgegengesetzten Schlüssen kommt wie dieser. Zwar findet auch er die Farbklänge, besonders — „des alternden Meisters mitunter zu hart und zu grell“ —, doch meint er „unleugbar hat Böcklin Harmonien aufklingen lassen, die keiner vor ihm erlauschte, durch höhere Ordnung besiegte Dissonanzen, geheimnisreich bestrickenden Reichtums voll“ (Seite 277).

Schlagen wir nun das prachtvolle, etwa in der gleichen Zeit geschriebene Werk des kürzlich verstorbenen Henri Focillon⁷ auf, so findet dieser gewiß zum Urteil berufene Franzose weder Harmonien noch durch höhere Ordnung besiegte Dissonanzen. Vielmehr spricht er von der „*médiocre peinture*“, und fährt fort „*. . . peu d'oeuvres sont aussi discordantes, aussi étrangères à l'harmonie*“. Für ihn repräsentiert Böcklin: „*. . . L'aspect chaotique et wagnérien*“ seiner Generation. Diese ablehnende Haltung seitens der Franzosen, die sich auch in dem erst 1944 erschienenen Handbuch des Focillon-Schülers Pierre Lavedan⁸ noch in der gleichen Einseitigkeit kund tut, ist außerordentlich bezeichnend für die künstlerische Stellung Böcklins. Er war eine durch und durch dem schweizerisch-deutschen Kulturkreise zugehörige Persönlichkeit, und seine Klassizität erwuchs so ganz aus seinem spezifisch deutschen Temperament, daß er der französischen Mentalität fremd bleiben mußte bis auf den heutigen Tag; wie ja auch umgekehrt sein früher Pariser Aufenthalt ohne jeden tiefergreifenden Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung geblieben ist. Hören wir daher noch einige weitere Urteile aus dem deutschen Kulturkreise, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten gebildet haben. 1933 gab Richard Hamann seine Kunstgeschichte heraus⁹, und hier wird erstmals mit aller Deutlichkeit die Ansicht vertreten, daß in Böcklin ein Wegbereiter für den Impressionismus, wie auch für den Expressionismus

⁶ „Deutsches Sehen“, München 1920, S. 277.

⁷ Henri Focillon: „La Peinture aux XIXe et XXe Siècles; Du Réalisme à nos Jours“, Paris 1928, S. 384 f., 388.

⁸ „Histoire de L'Art; Moyennage et Temps Modernes“, Paris 1944.

⁹ „Geschichte der Kunst“, Berlin 1933, S. 107.

zu erkennen sei. „Lauter selbständige Farbbezüge, Farbkonstruktionen . . . leiten sie ein völlig neues Farbsehen der Natur ein und weisen dem Impressionismus die Wege“; und im weiteren schreibt er: „Die modernen impressionistischen und expressionistischen Farb- und Formgestaltungen bei Böcklin haben bewirkt, daß Böcklin erst nach der Jahrhundertwende verstanden und gefeiert wurde, nachdem der Impressionismus und eine neue dekorative Bildhaltung sich durchgesetzt hatten“. Für Hamann gehört Meier-Gräfe zu denen, die „unfähig historisch zu werten, behaupten Böcklin sei ein ebenso schlechter Maler wie Historiker“. Auch Gustav Pauli ¹⁰ in Dehios: „Geschichte der deutschen Kunst“ (1934), sieht die Verbindung Böcklins zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Er schreibt: „In seinen Anfängen berührt Böcklin sich mit unseren Romantikern der Frühzeit des Jahrhunderts, und in seinen Spätwerken wird er, von Nolde bewundert, zum Vorläufer der Expressionisten“. Andererseits aber reiht Pauli ihn unter das Stichwort Romantik ein und erklärt wohl auch im Hinblick auf Meier-Gräfe und ähnliche Urteile: „Der impressionistisch geschulte Geschmack kann Böcklin ebenso wenig gerecht werden, wie der klassizistische. Ihre Maßstäbe versagen selbstverständlich vor dem Romantiker . . .“. Dem Vorwurf Meier-Gräfes aber, Böcklin sei nur ein Illustrator, begegnet Pauli mit einer Würdigung gerade dieser Seite in Böcklins Schaffen: „Die illustrative Begabung ist es, die unsere mittelalterliche Malerei von der italienischen unterscheidet und auszeichnet. Sie lebt in Grünewald, in Dürer und Holbein, und kehrt in aller späteren deutschen Malerei und Zeichnung wieder . . . Sie begegnet uns auch in Böcklin“. Bezüglich der Bildnisse freilich, werden wir an Hand des reichhaltigen Materials zu etwas anderen Ergebnissen kommen wie Pauli, der in den Portraits der sechziger Jahre den Höhepunkt der Leistungen auf diesem Gebiet erkennen will, nicht nur im Werke Böcklins, sondern für die gesamte deutsche Kunst dieser Zeit. Heinrich Wölfflin ¹¹, der bereits bei Anlaß von Böcklins siebzigstem Geburtstage schöne und würdigende Worte für den Künstler gefunden hatte, hat noch zu Ende seines Lebens dem „klassischen Böcklin“ einen Aufsatz gewidmet ¹². So sehen wir, wie bis in unsere Tage hinein die Auseinandersetzung mit dem Werke Böcklins weiter geht. Auch Max I. Friedländer nimmt in seinem 1944 erschienenen Buche: „Von Kunst und Kennerschaft“ ¹³ die Kunst Arnold Böcklins in seine Betrachtungen auf und findet eine in ihrer Kürze ganz ausgezeichnete Formulierung, die die Stellung Böcklins zu den ganz Großen, wie mir scheint, sehr gut um-

¹⁰ Band 4, S. 295 ff.

¹¹ Festrede, gehalten am 23. Oktober 1897. Zuletzt in: Heinrich Wölfflin: „Kleine Schriften 1886—1933“. Herausgegeben von Jos. Gantner, Basel 1946, S. 109.

¹² „Gedanken zur Kunstgeschichte“, 4. Aufl., Basel 1947. Zuerst erschienen in: „Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums“, Basel 1936, S. 248—252.

¹³ Verlag Bruno Cassierer, Oxford und Zürich 1946, S. 126.

schreibt. Er sagt wörtlich in einem Kapitel über Genie und Talent: „Andererseits gibt es Künstler, die nicht unbestritten zu den ganz Großen gehören, dennoch mit kühner Phantasie und ausgeprägter Sonderart, auf den Titel Genie Anspruch erheben, wie etwa Greco, Van Gogh oder Böcklin“. Und er definiert dann: „Der Begriff Genie neigt mehr dem Geistigen zu. . . . Die Verbindung spezifischer Begabung mit Geistesstärke mag dem Genie eigen sein“.

Alle diese Diskussionen haben nun in erster Linie den Landschaftler und Phantasten, den Darsteller der großen mythologischen, allegorischen und bisweilen religiösen Szenen im Sinne. Dem Portraisten widmet man höchstens im Hinblick auf die Selbstportraits einiger größerer Galerien, wie Berlin, Hamburg, Basel, ein paar kurze Worte. Gustav Pauli, in dem schon zitierten Werke S. 295, ist der Meinung: „später“, nämlich nach den sechziger Jahren, habe Böcklin „nur ausnahmsweise und dann mit minderem Erfolg“ noch Portraits gemalt. Sogar in dem 1941 erschienenen Werk von Max Huggler und Anna M. Cetto¹⁴ kann man eine übrigens sehr positive Äußerung lesen über die „wenigen Portraits von Böcklin, die eine dem abbildnahen 19. Jahrhundert seltene Beseelung der Erscheinung geben“.

Alle diese Würdigungen des Böcklin'schen Schaffens sind, was das Bildnis angeht, sehr allgemein und oft ungenau. Will man aber den Künstler in seiner Eigenart erfassen, so kann man nicht umhin, auch dieser Seite seines Werkes seine Aufmerksamkeit zuzuwenden.

2. Überblick über das vorhandene Bildnismaterial

Wer es sich zur Aufgabe setzt, abzuklären, welches Verhältnis Arnold Böcklin zur Bildnismalerei gehabt hat, muß sich zunächst einmal mit der Frage befassen, ob denn überhaupt genügend Material vorhanden sei, um innerhalb des Gesamtwerkes, dem Portrait eine eigene Stellung zuzuerkennen. So sei es gestattet, einmal in Zahlen ganz sachlich auszudrücken, welche Rolle das Bildnis im Böcklinwerke spielt.

Im Oeuvre-Katalog zu seinem großen Böcklinwerk hat H. A. Schmid alles ihm Bekannte an Bildnissen und Bildniszeichnungen vermerkt, wobei sich die Zahl seither noch etwas erhöht hat. Ferner kommen für unsere Betrachtungen, neben einwandfreien Portraits, noch einige sogenannte Idealportraits in Betracht. Auch kann man den Portraisten nicht voll erfassen, wenn man den Karikaturisten nicht kennt.

1. An **reinen Bildnissen** sind bis jetzt bekannt 70, davon 2 noch nicht im Katalog von 1902 vermerkt. Unter diesen befinden sich:

¹⁴ „Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert“, Basel 1944, S. 26.

8 Selbstbildnisse

11 Kinderbildnisse

1 Doppelbildnis des jungen Böcklin mit seiner Frau
(143) ¹⁵

Dazu kommen:

2. 5 **Idealportraits**, die mit Ausnahme des letzten, sämtlich in den Jahren 1862—66 entstanden sind:

a) Sappho	1863 (135)
b) Signorina Clara	1863 (137)
c) Frau Böcklin als Muse	1863 (139)
d) Viola	1866 (159)
e) Frau von Kopf als Melancholie	1879 (296)

Nicht im einzelnen aufführen, aber doch erwähnen will ich:

3. **Bildnisse anonymer Personen**, wie etwa:

Kopf eines Römers	1862 (136)
Brustbild einer Römerin	1864 (147)

die eine Zwischenstellung einnehmen zwischen Darstellungen namentlich bekannter Personen und den Idealportraits, sowie die große Zahl von:

4. **Bildnis-Studien und -Skizzen**, deren bekannteste vielleicht die Lenbach-Skizzen aus den sechziger Jahren, Sammlung Freiherr Maximilian von Heyl/Darmstadt, und die Gottfried-Keller-Skizzen von 1869 sind; letztere im Besitze des Kupferstichkabinettes Basel, des Kunsthauses Zürich und in privaten Händen befindlich.

Den Karikaturisten endlich erkennt man in seinen bekanntesten Schöpfungen auf diesem Gebiete, den sechs großen Sandsteinmasken in Basel, zu denen sich fünf Gipsmodelle gesellen, wovon sich eines in Originalgröße, die vier anderen, in um die Hälfte verkleinertem Maßstabe, im Besitze des Basler Museums befinden. Die Skizzenbüchlein mit flüchtig hingeworfenen Zeichnungen zu diesen Masken gehören zum Besitze des Basler Kupferstichkabinettes.

3. Böcklin und das Portrait; Grundsätzliches

Eine solche Anzahl von Bildnissen, oder doch dem Bildnis nahe stehenden Werken, läßt es wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn man dem Portraitisten Böcklin einmal gesondert nachgeht.

¹⁵ In Klammern hier, wie in allen anderen Fällen, die Nummer, die das Bild im Oeuvre-Verzeichnis 1902 zum Böcklinwerk H. A. Schmid trägt. (Schriftenverzeichnis H. A. Schmid) .

Woran liegt es denn, daß bei einer so großen Anzahl von Bildnissen, deren Entstehung sich über des Künstlers ganzes Leben erstreckt, doch so wenig davon sich im Bewußtsein des aufnehmenden Publikums behaupten konnte? Nun, zuerst einmal ist festzustellen, Böcklin war nicht Bildnismaler als solcher. Das Bildnis mit allen seinen Abarten, wie Idealbildnis, Karikatur, Maske, nimmt den Platz von Gelegenheitsarbeiten ein im Lebenswerk des Malers. Darin ist er Feuerbach oder Thoma zu vergleichen. Auch sie sind in erster Linie als Schöpfer ihrer figürlichen Kompositionen und Landschaften bekannt. Aber so wenig wie bei ihnen, darf man bei Böcklin diese nur gelegentlich entstandenen Bildnisse als zweitrangig abtun, nur weil das Portraitieren diesen Künstlern nicht Lebenszweck werden konnte, wie einem Lenbach. Es hat sich ja das Kuriosum ereignet, daß Böcklin, der einigen Beurteilern, wie Julius Meier-Gräfe zu Folge, einem Lenbach nicht das Wasser reichen konnte, mit eben diesem, nach damaliger Auffassung größten aller Portraitisten, gemeinsam ein Bildnis des österreichischen Kaisers Franz Joseph gemalt hat. Das Bild stammt aus dem Jahre 1873 und ist von Lenbach signiert. Nach den Aufzeichnungen seiner Gattin hätte sogar Böcklin das Bild gemalt, und der damit beauftragte Lenbach nur seinen Namen darunter gesetzt ¹⁶. — Es muß nun allerdings gesagt sein, daß dieses Bild auf der Wiener Ausstellung 1873 nicht den gewünschten Erfolg hatte und von der Kritik scharf vorgenommen wurde ¹⁷. War es daher vielleicht Böcklins Fehler, daß man „in der Zeichnung die sichere Meisterschaft der Franzosen vermißte“? Der Vorwurf, er male eigentlich nur den Kopf, pflege die Hände zu vernachlässigen und im Halbdunkel verschwinden zu lassen, trifft, besonders in seinem letzten Teile, sicher für Lenbach allein und nicht für Böcklin zu. Außerdem kann man zu Böcklins Gunsten auch anführen, daß dieses nicht das einzige Bild Lenbachs war, das anläßlich jener Ausstellung einer ablehnenden Kritik begegnete. Auch das in Berlin gemalte Bild des deutschen Kaisers, Wilhelms I., fand eine negative Beurteilung und hier war Böcklin ja nun sicher unschuldig. Sei dem wie es wolle, in jeder Anekdote liegt ein Körnchen Wahrheit, und Lenbach wird sich wohl nicht gerade einen Unfähigen zu Hilfe geholt haben, der seinem Rufe hätte schaden können. — Einer der Hauptgründe dafür, daß der Bildnismaler Böcklin so wenig bekannt ist, liegt, und auch hierin ist er Feuerbach vergleichbar, darin, daß die Mehrzahl der Portraits für Privatpersonen gemalt, im Besitze dieser Familien und ihrer Nachkommen geblieben ist und somit nie an die Öffent-

¹⁶ Öl/Leinwand; 2,39 m hoch $\times$ 1,42 m breit; bez. Lenbach 1873. Vgl. Ferdinand Runkel und Frau Angela Böcklin-Memoiren Kap. II, S. 189. Fehlt im Verzeichnis von H. A. Schmid. Vgl. aber vom gleichen Verfasser: Arnold Böcklin Handzeichnungen, München 1901; Text zu Tafel 48 unten.

¹⁷ Friedrich Pecht: „Deutsche Künstler des XIX. Jahrhunderts II“, Nördlingen 1879.

lichkeit kam. Die Auffassung, Böcklin habe das Bildnis im Grunde abgelehnt und nur zu Erwerbszwecken seine Abneigung überwunden, fand ich im Gespräch mit zahlreichen Besitzern von Bildnissen eindeutig und einmütig widerlegt. So sind die in Basler Privatbesitz befindlichen Bilder, meist aus den sechziger Jahren, fast ausnahmslos auf des Künstlers eigenen Wunsch entstanden. Es sind Bildnisse seiner Freunde und ihrer Angehörigen, mit mehr oder weniger innerer Anteilnahme gemalt, was man im Einzelnen sehr wohl zu unterscheiden im Stande ist. Böcklin war kein Psychologe und Seelendeuter im Sinne eines Rembrandt. In seinem urwüchsigen Temperament nahm er die Menschen, wie sie sich ihm gaben. Daher wurden denn auch nur die Bilder ihm besonders nahe stehender Personen seelisch vertieft, vor allem die herrlichen Bildnisse seiner Frau, deren Schönheit zu schildern er ein Leben lang nicht müde wurde; die Bilder seiner Tochter Clara, sowie die seiner engsten Freunde, unter denen — von der Erfassung der geistigen Persönlichkeit her gesehen — die Bildnisse des ihm zutiefst verwandten Gottfried Keller wohl an erster Stelle stehen. Wo er einen Menschen einmal erfaßt hatte, bedurfte er nicht der ständigen Anwesenheit des Darzustellenden. Seinem phänomenalen Gedächtnis prägte sich jede Einzelheit auf Jahre hinaus unvergeßlich ein, und der schöpferische Mensch Böcklin verwob das, was er erfüllte von der Persönlichkeit mit dem, was das Gedächtnis von der äußeren Erscheinung ihm bewahrte, zu einer oft erstaunlich abgerundeten Aussage. — So konnte es geschehen, daß der Freund Jakob Mähly nach dem Tode seiner ersten Frau Antonia geb. Schermer den Künstler bat, obgleich dieser sie jahrelang nicht mehr gesehen hatte, nur mit Hilfe eines kleinen Daguerrotyps ihr Bild zu malen, und es nachher überaus ähnlich fand. Auf all dieses wird noch im Einzelnen einzugehen sein. In diesem Zusammenhange zeigt es sich einmal mehr, wie unsinnig die Behauptung ist: Böcklin habe das Portrait abgelehnt und folglich nur sehr wenige und meist schlechte Bildnisse gemalt. Die Hauptschuld an der weiten Verbreitung dieser Auffassung liegt vielleicht bei Wilhelm Waetzold, dessen grundlegendes und schönes Buch über die Kunst des Portraits, Leipzig 1908, für jeden der sich mit dem Thema beschäftigt, unerläßlich ist. Dieses Buch nun bringt, vorgängig dem eigentlichen Texte, einen Abschnitt: „Künstler-Urteile und Vorfragen“, in dem der Verfasser Äußerungen verschiedener Künstler zum Problem Bildnis zitiert. Da findet sich auch Böcklin mit einem Ausspruch, der in der Form, wie er bei Waetzold steht, allerdings sehr gegen eine positive Einstellung zum Bildnis spricht. Es heißt da: „Bildnisse sind gemalte Steckbriefe, in denen alles steht was gleichgültig ist“. Das gleiche Zitat aber fand ich wiedergegeben in dem Buch von Gustav Flörke: „Zehn Jahre mit Böcklin“¹⁸. Hier nun sieht die Sache ganz anders aus. Nach Flörkes Bericht machte Böcklin die Bemerkung anläßlich eines Portraits, das G. Richter in 99 Sitzungen von Flörkes

¹⁸ München 1901; 90.

Schwiegermutter gemalt hat. Da meinte Böcklin schauernd: „Das kann ja nur ein gemalter Steckbrief werden, in dem alles steht, was gleichgültig ist. Das beweist nur, daß der kein Künstler war, der auf diese Weise ein lebendiges Individuum packen und darstellen wollte“ (nämlich in 99 Sitzungen). Waetzold hat also Böcklins Worte willkürlich aus dem Zusammenhang gerissen und ihnen damit einen anderen Sinn unterlegt.

Böcklin war überhaupt kein Theoretiker in dem Sinne, daß er seine Gedanken über Kunst und Künstler gerne in treffende Formeln geprägt hätte. Er malte seine Ideen und faßte sie nicht in Worte. Alle, die ihn kannten, schildern ihn als wortkarg und, wenn er gerade bei einer Arbeit war, bei aller Herzensgüte als ausgesprochen unhöflichen Menschen, der erst auftaute und seine gesellige Ader und seinen unverwüstlichen Humor spielen ließ, wenn er abends bei einem Glase Wein mit vertrauten Freunden zusammen war, von denen er sich wirklich verstanden fühlte. „Der Maler soll sich nichts dabei denken, wenn er malt, sondern nur einem malerischen Eindruck nachgeben“. Dieses „Dabei-Denken“ haben die Kunstgelehrten aufgebracht, äußerte er sich zu Schick¹⁹. Wenn sich nun auch bei Flörke Äußerungen Böcklins finden, die dem Portrait nicht gerade wohlwollend klingen, so beweist das nichts gegen meine Auffassung, Böcklin habe für das Portrait als solches zeit-lebens ein starkes Interesse gezeigt; nur eben nicht im Sinne des „Abschilderns“ einer Persönlichkeit. In dieser Hinsicht „langweilt“ ihn das Portrait, wie Flörke erzählt, es erinnert ihn an „Modell-malen“, das heißt als Künstler fühlte er sich eingeengt. Seiner Phantasie wurden zu viele Zügel angelegt. Darum sind seine Portraits eben nicht in 99 Sitzungen, sondern bisweilen in 2—3 Malen entstanden, wie etwa der lebensgroße Kopf seines Freundes, des Professors Fritz Burckhardt, der sich noch heute im Besitz der Familie befindet. „Ich habe von ihm gemacht, was ich an ihm liebte, was mir sein eigentümlich Unterscheidendes, Erfreuliches war. Was geht mich's an, was die Gattung für Merkmale hat“²⁰. Wenn Böcklin einem Menschen begegnete, der ihn als Erscheinung interessierte, so prägte sich diese unwillkürlich seinem Gedächtnis gleichsam als fertige Komposition ein. Es war nicht das mehr zufällige Äußere eines Menschen, was ihn anzuregen vermochte, sondern ein ganz bestimmter Gesamteindruck, der dann wohl Jahre hindurch in ihm latent bleiben konnte, ehe er, zum Erstaunen seiner Umgebung, plötzlich seinen künstlerischen Ausdruck fand. Ich denke hier an das, in der Klarheit seiner Form und der Ausgewogenheit seiner Farben so schöne Bildnis der Frau Esther Burckhardt, 1868 (180). Das Bild befindet sich, wie die meisten der Basler Bilder, noch heute im Besitze der Familie, und der Sohn der Dargestellten wußte mir anschaulich zu schildern, wie die junge Frau, im einfachen braunen

¹⁹ Rudolf Schick Tagebuch, 8. August 1866, S. 128. (Siehe Schriftenverz.)

²⁰ G. Flörke, „Zehn Jahre mit Böcklin“, München 1901, S. 90.

Kleid, ihren kleinen Sohn an der Hand, sich eines Tages auf des Künstlers Bitte hin in seinem Atelier einfand, wo dieser eine flüchtige Skizzen von ihr machte, um sie dann nie mehr zu beanspruchen. Als sie nach einiger Zeit das vollendete Bild erhielt, war besonders ihr Gatte nicht wenig überrascht, seine Frau in dem merkwürdigen weißen Burnus dargestellt zu sehen, der so prächtig das schwarze Haar hebt, in das Böcklin sein geliebtes Rot in Form eines, die Kopfform prächtig herausmodellierenden Sammetbandes eingefügt hat. Der Künstler hatte das junge Mädchen vor Jahren auf einem Ball in diesem weißen Burnus gesehen. Das genügte, um sich ihm unauslöschlich einzuprägen, bis eines Tages der Wunsch in ihm erwachte, den so bewahrten Eindruck aus sich herauszustellen. So ist das Bild entstanden. Es war also weder ein lästiger, aber vielleicht einträglicher Auftrag, noch ein langweiliges Modellmalen. Es war ein Bildnis, das zugleich die Verdichtung eines künstlerischen Eindruckes bedeutete, auf des Künstlers eigenen Wunsch entstanden, trotzdem für Gatten und Kinder Ausdruck des eigensten Wesens der geliebten Frau und Mutter. — Diese Geschichte des weißen Burnus ist kein Einzelfall. Böcklin war höchst eigenmächtig in der Art, seine Leute zu kleiden. Rektor Burckhardt mußte sich darein ergeben, mit gelbem Rock und roter Kravatte dargestellt zu werden. Gerne hüllte Böcklin seine Frauengestalten in schwarze Schleier, deren zartes Gewebe einen feinen Kontrast zu dem, meist sehr monoton gehaltenen, gelblichen Karnat abgab. Es kam ihm stets auf das Ganze und die malerische Gesamtwirkung an, und da liegt der Grund zu einer berechtigten Kritik am Bildniswert seiner Personenbilder. Die individuelle Eigenart interessierte ihn in vielen Fällen durchaus nicht, wenn nur die Gesamtwirkung die gewünschte war. So hatte er sich eine ganze Farbensymbolik zurecht gelegt. Dem Bildnis eines jungen Mädchens muß man nach seiner Meinung sofort ansehen, daß es sich um ein solches handle. Schon seine Kleidung sollte daher die Farbe des Frühlings verraten. Hier liegt der große Unterschied zu Lenbach. Dem kam es auf die Erfassung einer bestimmten Persönlichkeit, mit den nur ihr gehörigen Eigenheiten, an. Böcklin sah in erster Linie nur das Typische. Daher seine Neigung zum Idealportrait, daher auch der Hang den Farben einen Sinn beizulegen. Es ist im Grunde dasselbe wie in der mittelalterlichen Kunst. Auch dort liegt das Gewicht auf dem Typischen, und es wird daher die Farbe nicht ihrem realen Wert entsprechend, sondern als symbolisches Ausdrucksmittel verwendet. Adolf Frey schreibt darüber ²¹: „Er (Böcklin) hat ganz eigentlich die Seelenwerte der Farbe wiederentdeckt, oder doch zu Ehren gezogen und auf's höchste gesteigert. Ohne Weiß läßt sich niemals eine elegante Wirkung erzielen. Weiß muß der Mensch unbedingt haben, wenn er in ein Gefühl der Ruhe und Eleganz kommen will“. Das stimmt durchaus zu der zarten Eleganz der jungen Frau Esther

²¹ Adolf Frey: „Arnold Böcklin nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde“, Stuttgart 1903, S. 118.

Burckhardt, die der Künstler mit dem weißen Seiden-Burnus bedachte, statt sie im nichtssagenden alltäglichen Braun festzuhalten. „Grün, schwarz und weiß wirken ernst, rot und gelb dagegen heiter. Blau wirkt geheimnisvoll“, berichtet Frey weiter. Gewiß, in erster Linie dachte Böcklin mit solchen Unterscheidungen wohl an seine großen Kompositionen. Der rote Mantel, auf dem die Kalypso sitzt, die Verwendung von Blau und Rot in *Vita Somnium Breve* (beide im Kunstmuseum Basel) sind bekannt und bedürfen, was ihren Symbolgehalt betrifft, keiner weiteren Erklärung mehr. Doch die Portraits bestätigen durchaus das oben gesagte. Man denke nur an das so häufig verwendete Olivgrün, das mit seinen warmen, satten Tönen den Hintergrund so manchen prächtigen Frauenkopfes bildet. Besonders ist das der Fall in Verbindung mit dem oben erwähnten schwarzen Schleier. Auch Frey kennt die Einstellung Böcklins²²: „Das Portrait ist im Grunde gar keine Kunst, der eigentliche Künstler ist der Schöpfer“. Und Frey fährt fort: „Wie es die Aufgabe der Dichtung ist, Gedanken in uns zu erzeugen, die der Musik, Gefühle auszudrücken oder hervorzurufen, so soll die Malerei erheben. Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung und ihm einen Eindruck machen wie ein Tonstück“.

Von dieser Ansicht des Freundes aus gesehen, stellt sich der Bildnismaler Böcklin dar. Er war kein Portraitist, der im Auftrage Kopf für Kopf abkonterfeite, er erfand seine Köpfe neu! Durch das Medium seiner schöpferischen Intuition gestaltete er, was ihm an einem Menschen gestaltungswert erschien. Wo aber ein Rembrandt, als gottbegnadeter Künstler, die Summe eines ganzen Menschenlebens in seinen Schöpfungen zu kristallisieren verstand, blieb Böcklins Blick mehr an der Erscheinung haften, die sich ihm zum künstlerischen Erlebnis verdichtete. Als Kind einer Zeit, in der das Publikum vor allem „etwas sehen“ wollte auf den Bildern, und in der die großen Historienbilder eines Makart und Piloty alles andere schier erdrückten, hatte auch Böcklin das Bestreben „etwas“ zu sagen und sich handgreiflich verständlich zu machen. Der Hang zum Anekdotischen wird auch in seinen Bildnissen spürbar. Als bekanntestes Beispiel erinnere ich an das berühmte Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tode. Gerade hier wird die Konzession an den Zeitgeschmack besonders deutlich. Der Tod nämlich ist, wie jetzt wohl unbestritten feststeht, erst eine spätere Hinzufügung. Ursprünglich, das heißt spontan, stellte der 45 jährige Künstler, der im Zenith des Lebens stand, sich als Sinnenden dar. Er lauschte in sich hinein, gleichsam im Zwiegespräch mit seinem Genius. Da kommt die platte Frage der Freunde, welchen Klängen er denn lausche? Und statt aller Antwort malt der Künstler, der der Epoche Schopenhauers und Nietzsches zugehört, die Gestalt des Todes hinein. Das ist keine originelle Erfindung. In München, wo das Bild entstand,

²² Adolf Frey: a. a. O. S. 120/121.

mag er mehr als einmal vor dem Bilde seines Landsmannes Holbein gestanden haben, dem Bildnis des Sir Bryan Tuke. Allerdings ist auch hier der Tod erst eine spätere Anfügung, noch dazu von anderer Hand aus einem anderen Jahrhundert. Aber das wird unserem Künstler noch kein Problem gewesen sein. Der Gedanke lag in der Luft. Auch Thoma hat ihn aufgegriffen, und drei Jahre später, 1875, auf seine Weise interpretiert²³.

²³ Hans Thoma: „Selbstbildnis mit Amor und Tod“; sign. links oben H. Th. (verbunden) 1875. Leinwand, 73 × 58, 5 Abbild. in „Klassiker der Kunst“: Hans Thoma S. 67.

Die Entwicklung des Portraitisten Böcklin

Nach diesem ersten Versuch, die grundsätzliche Haltung Böcklins dem Portrait gegenüber abzuklären, muß nun an Hand der Bilder selbst ersichtlich werden, was den Bildnismaler Böcklin kennzeichnet, und ob eine Entwicklung innerhalb dieses Bereiches deutlich erkennbar wird. Zu diesem Zweck bin ich im wesentlichen chronologisch vorgegangen, um eine Entwicklung in drei verschiedenen Phasen herauszuarbeiten.

Eine erste Gruppe umfaßt die Jugendbildnisse bis zur Zeit des ersten römischen Aufenthaltes, die noch in einem mehr äußerlichen Abschildern der Dargestellten verharren.

Ein zweiter Abschnitt wird die Bilder der mittleren Jahre behandeln und zeigen, wie der Künstler sich unter dem Einfluß der römischen Eindrücke zu einem idealisierenden, das Typische erfassenden Verhalten gegenüber der menschlichen Erscheinung entwickelt. In diesem Zusammenhang wird auf die Idealportraits und auf den Karikaturisten Böcklin einzugehen sein. Einen Abschnitt über die Kinderbildnisse habe ich hier eingefügt, aber als geschlossene Gruppe gesondert behandelt, da sie meines Erachtens thematisch etwas durchaus Eigenes und Einzigartiges im Rahmen der Bildnisse darstellen. In ganz anderer Weise nämlich, als zur Schilderung der ausgereiften Persönlichkeit eines erwachsenen Menschen, verlangt die Darstellung des Kindes Aufgeschlossenheit, Verständnis und Einfühlungsvermögen in die Vorgänge und keimhaften Anlagen der kindlichen Seele.

Eine dritte Gruppe endlich wird an Hand der in den siebziger und achtziger Jahren entstandenen Bildnisse zeigen, wie der alternde Böcklin sich zu einer stark vergeistigten Auffassung durchgerungen hat. Die Selbstportraits sind in diese Entwicklung als besonders typische Vertreter der einzelnen Phasen mit hinein genommen.

I. Frühzeit

Bildnis Michelis (17). Abb. Kat. Berlin 1927 Tf. 1

Bereits das früheste ausgeführte Bildnis von Böcklins Hand ist ein sehr schönes Beispiel dafür, daß der Künstler gerade für die Bildnismalerei eine spezielle Begabung mitgebracht hat. Im Anfang des Jahres 1845 hatte der junge Mensch es beim Vater durchgesetzt, er durfte als Schüler nach Düsseldorf auf die Akademie, wo so viele junge Künstler seiner Zeit ihre Laufbahn begannen.

Feuerbach ging den gleichen Weg; später treffen wir den jungen Thoma dort an.

Aus dem Anfang des Jahres 1846 ist uns ein Bildnis erhalten, das der junge Schweizer von seinem Düsseldorfer Mitschüler Michelis gemalt hat. Mit diesem etwas unter lebensgroß gehaltenen Kopf, Öl auf Karton, bezeichnet 13/2 46, hat Böcklin ein typisches Romantiker-Portrait geschaffen. Ein Romantiker-Portrait im besten Sinne des Wortes, denn im Bildnis lag ja die eigentliche Größe der Künstler dieser Epoche. Selbst die Gruppe der weltfremden Nazarener, der Overbeck, Julius Oldach, Friedrich Wasmann, Schnorr v. Carolsfeld, Philipp Veit, hat mit ihren Bildnissen äußerst lebendige, von warmer Menschlichkeit erfüllte Bilder geschaffen, die sehr viel weniger von „des Gedankens Blässe angekränkt“ erscheinen als ihre übrigen Werke.

Der junge Landsmann und Freund Böcklins, Rudolf Koller, hat zur gleichen Zeit, Winter 1846/47, ein Bildnis seiner Studiengenossen Arnold Böcklin gemalt, das als Titelbild dem Buch Adolf Freys „Arnold Böcklin nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde“²⁴ vorangestellt wurde. Die beiden Bildnisse, Michelis von der Hand Arnold Böcklins und Böcklin von der Hand Rudolf Kollers, sind also unter völlig gleichen Bedingungen entstanden. Es ist in beiden Fällen der ganz junge Künstler noch als Akademieschüler, der seinen Mitschüler zum Modell vor sich hat. Ein Vergleich der beiden Bilder läßt sofort deutlich werden, worin das spezifisch romantische der Böcklin'schen Auffassung liegt. Der Bildausschnitt ist fast identisch, nur Kopf und Schultern sind gegeben, so daß der Kopf das Bild durchaus beherrscht. Während nun aber der junge Böcklin frei und offen aus dem Bilde heraus den Beschauer anblickt, hat Böcklin seinen Michelis mit halb seitlich gedrehtem Kopfe und gesenkten Lidern dargestellt. Dadurch wird aus der Zwiesprache mit dem Beschauer ein stilles Gespräch des Dargestellten mit sich selbst. Über dem Bilde liegt letztlich die gleiche seelische Grundstimmung, wie sie um die Figurenbilder Caspar David Friedrichs webt. Friedrich zieht gleichsam einen magischen Bannkreis um seine Gestalten, indem sie, dem Betrachter den Rücken kehrend, ganz ihrem eigenen Schauen in eine unbestimmte Ferne hingegeben sind. In ähnlicher Weise scheint auch bei Böcklins Darstellung die Verbindung zur Außenwelt unterbrochen. Unter gesenkten Lidern träumt der junge Mensch mit der fein geschwungenen Nase und dem sensitiven Munde in sich hinein. Die Worte, die E. Waldmann in seinem Buche über „Das Bildnis im 19. Jahrhundert“²⁵ findet: „Bildnisse von bohrender Charakteristik und von schwärmendster Intimität“ lassen sich ohne Einschränkung auf diesen ersten Wurf des jungen Akademie-Schülers anwenden. Sehr dunkel, braun in braun gehalten, ist das Bild mit einer solchen Verve heruntergemalt, daß man sofort

²⁴ Stuttgart und Berlin 1903.

²⁵ Berlin 1921, Prophyläen-Verlag, Kap. 3, S. 76.

spürt, hier steckt eine ganz außergewöhnliche Begabung dahinter. Wie der Kopf klar und fest umrissen in den Rahmen gestellt und die Gesichtsbildung mit Licht und Schatten herausmodelliert ist, wie die Halspartie durchgearbeitet ist, und aus dem pastos hingetzten, warm gelblich weißen Kragen herauswächst, das berührt sich ganz nahe mit den prachtvollen Köpfen eines Fohr oder des Hamburgers Emil Janssen. Es ist, als ob eine elementare Begabung, noch unbelastet von schulmeisterlicher Belehrung, nur ihren eigenen Impulsen folgend, sich ihren Weg sucht. Was folgt, bedeutet zunächst einen Rückschritt, wirkt befangen und unsicher.

Unsere Basler Galerie ist im Besitze von 4 Bildnissen des ganz jungen Böcklin. Bezeichnender Weise handelt es sich dabei um Darstellungen aus des jungen Künstlers engster Umgebung:

1846	„Die Mutter“	(44)
1848	„Der Freund“ Jacob Mähly	(33)
1849	„Die Braut“ Luise Schmidt	(45)

und ein etwa gleichzeitig mit dem Bildnis der Mutter entstandenes kleines, sehr biedermeierliches Kniestück einer Tante, der Frau Elise Bauer Lippe. Ferner existieren aus dieser frühen Zeit noch eine Anzahl von Bleistiftskizzen, auf die ich noch kurz zurückkommen werde.

Bildnis der Mutter (44). Abb. Bd. III, 40²⁶

Es ist, was das Format anlangt, weitaus das größte dieser frühen Bildnisse, 52×45 cm. Wenn man erwartet, hier eine persönliche Aussage zu finden, so fühlt man sich in der Betrachtung des Bildes enttäuscht. Bereits hier bleibt der junge Künstler weit hinter dem zurück, was die Darstellung seines Mitschülers aus dem Anfang des gleichen Jahres zu versprechen schien. Die Mutter des Künstlers! — welche Vorstellungen verknüpfen sich unwillkürlich mit diesem Wort. Um nur im engsten Umkreis zu bleiben: Feuerbach. In Wort und Bild hat er das von feiner Melancholie umhüllte Wesen dieser stillen, feingebildeten, liebevollsten aller Stiefmütter festgehalten. Ihr Wesen lebt in diesen Darstellungen, in denen sich gleichzeitig auch etwas vom Tiefsten, was im Künstler selber lebt, offenbart. Nichts von allem dem bei Böcklin. Holzschnittartig, hart und herb, ohne jedes mildern oder beschönigen hat der Sohn diesen Kopf festgehalten. Nichts in Ausdruck und Gebärde läßt auf ein intimes Verhältnis zwischen dem Künstler und der Dargestellten schließen. Die Augen blicken teilnahmslos in die Ferne. Das glatt gescheitelte schwarze Haar, über den Ohren in Flechten gelegt, umschließt wie eine dunkle Kappe das helle Karnat des Gesichtes. Ein

²⁶ Die zitierten Abbildungen, wenn nicht anders vermerkt, hier wie in anderen Fällen, nach H. A. Schmidt: „Arnold Böcklin“, 4 Bde., München 1901. Ferner: Abbildungen sämtlicher erwähnten Bilder von Böcklin im „Nachlass H. A. Schmidt“, Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel.

weißer Spitzenkragen steht steif, als wäre er aus Karton geschnitten, um den breiten Hals. Der Farbenauftrag ist überaus sparsam, einzig die Brosche ist mit pastosem Pinselstrich modelliert. Der schroffe Gegensatz zwischen dem dunklen, braunen Hintergrunde, von dem sich das bräunliche Gewand kaum abhebt und den harten, hellen Tönen von Karnat und Kragen, unterstreicht erneut das Herbe, Unpersönliche, das diesem Bilde des jungen Künstlers eine so erstaunlich distanzierte, kühle Note gibt. Aber darf man hier mit Feuerbach vergleichen? Die früheste Darstellung seiner Mutter, die wir kennen, stammt aus dem Jahre 1867. Feuerbach war damals 28 Jahre alt. Böcklin hat seine Mutter als 19 jähriger gemalt, der eben seine frühesten Landschaften schuf und seine erste Lehrzeit absolvierte. Als Vergleich müßte man daher eher das Bildnis heranziehen, das der junge Feuerbach 1846 von seinem Vater gemacht hat ^{26a}. Hier handelt es sich um das Werk eines gleichaltrigen Künstlers, und die Art, wie der Kopf über dem hellen Kragen aus dem Dunkel herauswächst, ist der des Böcklin'schen Versuches nicht unähnlich. Allein auch in diesem frühen Feuerbach zeigt sich der fundamentale Unterschied. Feuerbach ist ein durchaus sentimentaler Künstler. Man muß das Wort dabei ohne den negativen Beigeschmack verstehen, den es für uns heute angenommen hat; vielmehr in dem Sinne, daß es dem Künstler zuerst und vor allem wichtig ist, die seelische Atmosphäre einzufangen, die um einen Menschen weht. Dabei gerät dem selbst am Leben schwer Leidenden unversehens ein Zug grüblerischer Schwermut mit ins Bild. In der Folgezeit wird es ihm Ziel und Aufgabe, diese Stimmung romantischer Prägung mit der Vollendung der Form im klassischen Sinne zu vereinen. Naturgemäß aber sind die Jugendbildnisse vom rein Gefühlsmäßigen getragen, was der Gattung Bildnis in seiner Kunst, im Sinne einer tiefen Einfühlungsgabe, zu Gute kam. Das durchgeistigte Antlitz des Vaters mit der tiefen Falte, die von der Stirne zur Nasenwurzel führt, mit den zusammengewachsenen Brauen und dem versonnenen, ja vergrübelt ins Weite gerichteten Blick ist durch die leichte Neigung des Hauptes gleichsam in eine eigene, von schwermütigem Zauber umschlossene Welt der Gedanken entrückt. — Böcklin war eine ganz andere Natur. Dem überfeinerten deutschen Gelehrtensohne steht der unbefangene, gesunde Schweizer gegenüber. Das einfache, bürgerliche Milieu seines Elternhauses hat nichts von der schöngeistigen Treibhausluft, die den jungen Feuerbach umgab. Der junge Basler sieht das Leben wie es ist, zunächst ohne sentimentale Beimischung. Psychologische Einfühlungsgabe lag dem Augenmenschen Böcklin fern, auch im Verlaufe seiner späteren Entwicklung. Gute Bildnisse im Sinne nicht einer äußerlichen Ähnlichkeit, sondern eines seelischen Erfassens und Durchdringens, erwachsen dem Künstler daher ausschließlich von Menschen, die ihm in spontanem Erleben nahe standen. Eine Verwandtschaft, weniger des Blutes als des Geistes, wurde die Vorbe-

^{26a} Abbildung: „Klassiker der Kunst“: Feuerbach S. 7.

dingung seiner tiefsten Bildnisschöpfungen. Dort, wo er in der Lage war, den Menschen spontan zu verstehen, gelang es ihm auch etwas vom Wesen hinter der Erscheinung für alle Zeiten festzuhalten. Gleich das nächste Bild läßt das eben Gesagte deutlich werden, das Bildnis des Freundes:

Jakob Mähly, 1848 (33)

Während das Bild der Mutter noch im glasklaren, unbeteiligt abstrakten Notieren der Züge verharret, schaut uns der Blick des Freundes bereits mit ganz anderer Lebendigkeit an. Von den drei erwähnten Bildern, Mutter, Freund und Braut, spricht dieses Bildchen am unmittelbarsten zu uns. Mit einem Minimum an äußeren Mitteln gelang es Böcklin schon hier, etwas vom Wesen des Freundes festzuhalten, was über alles äußerliche Beschreiben hinausgeht. Aus dem indifferent gehaltenen Hintergrund wächst, in jäher Wendung dem Beschauer zugewandt, der Kopf des Freundes. Die feinen Linien der Brillengläser erhöhen noch die Ausdruckskraft des Auges. Der geschlossene Mund ist gespannt, als ob er noch im selben Augenblick zu reden anhöbe. Der Oberkörper ist streng ins Profil gesetzt, das dunkle Gewand vom Hintergrunde kaum merklich abgehoben. Ein leuchtend weißer Kragen trägt das Gesicht aus der verdämmernden Farbe heraus. Das, an Schläfen und Stirne gelockte, blonde Haar ist auf dem Kopfe schlicht gescheitelt und glatt anliegend, so daß die ruhige Form des Umrisses in altmeisterlich zu nennender Einfachheit und Strenge gewahrt bleibt. Wie bei den beiden anderen Bildnissen dieser ersten Schaffensjahre ist das Karnat lebhaft getönt, im Gegensatz zu Böcklins späteren Portraits. Im Ganzen aber hält sich der junge Künstler ganz an die Art der Düsseldorfer Schule mit den dumpfen Farbtönen: schwarz, dunkelbraun, mattem gelb und einem sorgfältig verstrichenen Farbauftrag.

Es ist interessant, dieses noch heute in seiner ganzen unmittelbaren Frische wirkende Ölbildchen zu vergleichen mit einer zwei Jahre früherer entstandenen Kohlezeichnung, die Böcklin von dem Freunde, dem damaligen Leiter der Pädagogia, anfertigte. Die Zeichnung stammt aus dem Jahre 1846. Mähly, geboren am 24. Dezember 1828, war also 17 Jahre alt. Etwas von der kompromißlosen Kühle, die aus dem Bilde der alten Frau Böcklin spricht, tritt uns auch in dieser Zeichnung entgegen, die nicht als Entwurf zu einem noch auszuführenden Bilde, sondern als ein abgerundetes Ganzes zu verstehen ist. Ein Vergleich von Zeichnung und Gemälde fällt verschieden zu Gunsten des letzteren aus, das in seiner klaren Einfachheit viel mehr von der Lebendigkeit und Frische eines Entwurfes an sich hat, als die sorgsam ausgeführte Zeichnung. Streng frontal gesehen sitzt der gelehrte Herr Studiosus vor uns. Die Brillengläser wirken im Unterschied zum Bildnis stark als Scheidewand zwischen Dargestelltem und Beschauer. Durch die Überschneidung des Auges bekommt der Blick etwas Ungewisses und Teilnahmsloses. Der Anzug ist bis zur Hüfte mit genau der

gleichen Sorgfalt behandelt wie der Kopf. Mit der Rechten faßt er die Krücke des Spazierstockes, während die Linke, nur noch in Umrissen gegeben, auf dem Schoße ruht. Unter dem rechten Ellbogen findet sich die Signatur: A. Böcklin, pinx. 1846. Die Haltung wirkt etwas krampfhaf, als ob im Kampf mit dem Objekt der Freund als Mensch zu kurz gekommen sei. Dennoch, bedenkt man, daß Böcklin selber erst ein 19 jähriger war, als er in dieser feinen Weise die Gestalt des Freundes auf das Papier brachte, so verrät die Zeichnung eine durchaus nicht gering einzuschätzende Beobachtungsgabe und ein Vermögen, die spezifische Eigenart eines Menschen zu erfassen, die darauf hindeuten, daß Neigung und Fähigkeit zum Portrait im Leben des Künstlers nicht nur eine untergeordnete Nebensache bleiben würden.

Übersieht man das Werk Böcklins, so ist auffallend, wie wenig Zeichnungen und Vorzeichnungen erhalten sind. Folgt daraus, der Künstler habe seine Bilder im Kopf skizziert, um sie dann sofort in Farbe umzusetzen, wie wir es etwa von Tizian wissen? ²⁷ Wohl kaum. Es ist Tatsache, erhalten ist nur ganz wenig an Skizzenmaterial. Aber die noch lebenden Nachfahren Böcklins wissen von ganzen Stößen von Zeichnungen zu berichten, die der Künstler jeweils bei einem Umzuge achtlos fortwarf, und es gab viele Umzüge in diesem bewegten Leben. So trägt manches der Blätter, die sich in der Familie erhalten haben, den Stempel eines derben Arbeiterschuhs zum ewigen Gedächtnis auf sich. Der Umzug in Basel 1867 von der Missionsstraße, nahe dem Spalentor, zum Johanniterkloster, brachte dem Inhaber der daneben liegenden Papierfabrik das ansehnliche Gut von mehreren Kisten Altpapier, die in der Hauptsache wohl Böcklinzeichnungen gewesen sein dürften. So sind uns, was zur Beurteilung eines Werkes oft besonders aufschlußreich ist, die Skizzen zu nur ganz wenigen Bildern erhalten. Zu diesen seltenen Glücksfällen zählen drei Portraits der Basler Galerie:

Das Bildchen von Böcklins erster Braut, Luise Schmidt, aus dem Jahre 1849 (45)

Das schöne Bildnis Adolf Bayersdorfers', Florenz 1875 (258)

Das Basler Selbstportrait des Jahres 1893 (381)

Zu dem frühen Bildchen der Braut und zum Basler Selbstbildnis befinden sich auch die Vorzeichnungen in Basel, zwei Skizzen zum Selbstportrait im Besitze des Basler Kupferstich-Kabinettes, die Studien zur Braut hingegen, mit besonderer Liebe behütet, noch heute im Besitze der Familie.

Luise Schmidt: Skizzen und Bildnis 1849 (45)

1849, das bedeutet also für die Entstehungszeit: nach dem Pariser Aufenthalt von Februar bis Herbst 1848, und vor dem ersten römi-

²⁷ Giorgio Vasari: „Künstler der Renaissance“. Herausgegeben von Herbert Siebenhüner, Leipzig 1940, S. 503.

schen Aufenthalt der Jahre 1850—57, die für Böcklins Entwicklung so entscheidend werden sollten.

Die Skizzen: Zweierlei beschäftigt den Künstler:

a) Der Kopf als solcher, Halsausschnitt und Schulteransatz eben angedeutet. Ganz zart hingehaucht, wird die Hauptsache nur in Umrissen, also linear gegeben. Etwas fällt sofort auf, die Lebhaftigkeit des Auges. Während das Haar nur mit zwei konturierenden Strichen angedeutet bleibt, schaut aus dem fast frontal gegebenen Gesichtchen ein klarer, durchdringender Blick den Beschauer an. Ja, die eigentliche Gesichtspartie, von den Augen abwärts, tritt plötzlich mit den Mitteln ganz weich verriebener Schattierung plastisch aus dem Bilde heraus, um dann bei Kragen und Schulter wieder in rein linear notierter Andeutung zu verharren. Es klingt hier etwas an, was in der zweiten Skizze vielleicht noch deutlicher wird, eine Monumentalität der Auffassung, wie sie im ausgeführten Bild erst unter dem Einfluß der römischen Eindrücke zur Entfaltung kommen sollte.

b) Die Gestalt: Die zweite Skizze gibt, wiederum mit Bleistift, das junge Mädchen sitzend, in ganzer Figur, den Körper dreiviertel von vorne, den Kopf ganz ins Profil gedreht. Wieder finden wir die weich modellierenden Schatten, die den Oberkörper aus der vagen Andeutung des weit fallenden Gewandes über den Knien plastisch herauswachsen lassen. Aus dem hochgestellten Kragen blüht ein feiner Hals auf, der den im Profil streng wirkenden Kopf trägt. Unwillkürlich fühlt man sich an die Zeichnungen des Hans von Marées erinnert. Wenn auch das Streben, die Erscheinung auf ihre wesenhafte Struktur zurückzuführen, nicht so ausgeprägt ist, so doch um der strengen Klarheit der figürlichen Aussage willen. Trotz des kleinen Formates liegt eine herbe Größe in dem Bildchen.

Hält man daneben etwa die Zeichnung: Madame Dürr (32), entstanden auf der Reise nach Genf im August 1847 in Thonon, so ist dort die Darstellung ganz anders flächig. Die Eindringlichkeit des Blickes tritt uns auch hier schon entgegen, doch bleibt die Darstellung biedermeierlich, zaghaft, zurückhaltend. Das gleiche ist zu sagen von dem Bildchen seiner Cousine Sali Beaudroi (20) aus dem Jahre 1846. Unendlich fein ausgeführt, und nicht als Skizze im Sinne einer Vorstudie gedacht, wie das bei Luise Schmidt der Fall ist, bleiben diese ersten Äußerungen doch gleichsam dem Blatt Papier verhaftet, auf das sie gezeichnet wurden.

Es ist aufschlußreich, eine Zeichnung daneben zu halten, die 1853 auf der Hochzeitsreise in Querici entstanden ist und die junge Frau Böcklin darstellt (71). Hier haben wir es nun wieder eindeutig mit einer Skizze zu tun. Es handelt sich um eine feine Bleistiftstudie, fast ohne Schatten: Halbfigur, dreiviertel nach rechts, Augen auf den Beschauer gerichtet. Wie schon bei den früheren Skizzen bleibt der Künstler bei der Angabe der unteren Partien, hier rechter Unterarm und linke Hand, bei rein linearen Andeutungen. Das,

was ihm aber wesentlich scheint, Kopf, Hals, Brust wachsen trotz des nur Angedeuteten, zu monumentaler Größe auf. Mit äußerst sparsamen Mitteln, hier ohne jeglichen Schatten, gelingt es dem Künstler, nur mit Hilfe des Konturs, die Kraft plastischen Gestaltens zu erreichen. Das Antlitz selber auf ganz wenige Linien reduziert, ist dennoch von einer Eindringlichkeit, daß man nach ihm Frau Angela noch auf allen späteren Darstellungen wieder erkennen wird.

Das Gemälde: Geht man nun von diesen frühen Skizzen des Meisters zu dem ausgeführten Gemälde über, so fühlt man sich enttäuscht. Wie so oft, ist auf dem Wege vom Entwurf zur endgültigen Ausgestaltung vieles von der unmittelbaren Größe und Eindringlichkeit des ersten Entwurfes verloren gegangen. Ein Zug von kleinbürgerlicher Enge haftet dem Bilde an, der nichts zu tun hat mit dem relativ kleinen Format, 45×37 cm. Wie wenig das äußere Maß bestimmend ist für die innere Größe, zeigt das Beispiel der Skizze. Dort aber verstand es der Künstler, lediglich durch die Ausdruckskraft von Haltung und Gebärde, eine ganz bestimmte Stimmung herauf zu beschwören. Es liegt wie eine Vorahnung des Todes über der kleinen Gestalt, die, in der kaum merklichen Neigung des Kopfes, mit dem strengen Profil, von unfäßlicher Schwermut umweht zu sein scheint. Diese leise Schwermut und stille Größe, wo sind sie in dem Bilde geblieben? Ein Allzuviel an Beiwerk hat sie vertrieben. Hier arbeitet der Künstler mit ganz bewußten Mitteln darauf hin, den Eindruck zu erwecken, der ihm in der Skizze spontan eingegeben wurde. Das junge Mädchen steht in einer romantischen, mit herbstlich gefärbtem Laub umrankten Laube. Das Kinn in die linke Hand gestützt, mit der rechten ein Tüchlein fassend, schaut sie sinnend am Beschauer vorbei. Zu ihrer Rechten verliert sich das Auge im Durchblick auf eine weite Landschaft. Romantisches Fernweh, melancholisch versonnenes Für-sich-sein, Reminiszenzen aller Art tauchen in einem auf, — und das Resultat? „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt“. Das Gesicht des jungen Mädchens ist ohne wirkliche innere Beseelung. Wie eine Bühnenfigur ist sie in den Rahmen der Laube gestellt. Das Hell des Himmels wird in wirkungsvollen Kontrast gesetzt zum Dunkel des Laubes, von dem sich wiederum das helle Mädchen-gesicht und der weiße Hals leuchtend abheben. Es steckt etwas vom Schema in diesem Bilde, das einen nicht recht warm werden läßt, trotz des an sich doch so ansprechenden Themas: Die Schilderung des jungen Mädchens, dem des Künstlers erste Liebe galt und das, ehe er es zu seiner Gattin machen konnte, ihm ein tragisches Geschick durch den Tod entriß.

Im gleichen Jahr, ebenfalls in Basel, hat Böcklin noch zwei weitere Bildnisse gemalt. An ihnen wird deutlich, daß es sich tatsächlich um eine gewisse repräsentative Formel handelte, die der Künstler sich in diesen ersten Bildnisversuchen zurechtgelegt hatte. Es sind dies die beiden Bildnisse: „Herr Holzach als Bräutigam“ (43 b),

„Frau Holzach als Braut“ (43 c), beide vor dem Kriege in Berlin. Das Format stimmt bei allen drei Bildern genau überein: hochrechteckig, 45×37 cm. Alle drei Bilder sind Kniestücke, bei allen drei Bildern ist die Figur vor einen landschaftlichen Hintergrund gestellt. Dabei ist das Bildchen der Luise Schmidt vor den beiden anderen durch eine größere Intimität ausgezeichnet. Das junge Mädchen wird liebevoll und sorglich umschlossen vom Blättergewirr einer Laube. Die beiden Holzachs sind in die offene Weite einer Landschaft gestellt, und die persönliche Geborgenheit des Laubenmotivs weicht hier einer kühlen, unpersönlichen Hintergrundlandschaft die, besonders auf dem Bilde des Bräutigams, den Eindruck des Konventionellen in Haltung und Gebärde noch verstärkt. Später wird der Hintergrund mehr und mehr ausgeschaltet werden, beziehungsweise zum rein dekorativen, ganz der Darstellung der Person dienstbaren Mittel. Wie ja auch in Böcklins übrigen Werk die Landschaft als solche mehr und mehr an Kraft der Aussage verliert, und sich das Gewicht zu Gunsten des Figürlichen oder eines symbolisch-mythologischen Themas verlagert.

II. Mittlere Jahre

1. Vom ersten zum zweiten römischen Aufenthalt 1850—1866

a) Bildnisse:

Frau Böcklin mit schwarzem Schleier (75)

Im Februar 1850 geht Böcklin zum ersten Male nach Rom. Dieser Schritt wird zum Schicksal für den Künstler wie für den Menschen, sofern man überhaupt solchermaßen trennen darf. Dem Menschen Böcklin begegnet hier die Lebensgefährtin, die treulich bis zu seinem Tode alle Tiefen und Höhen seines reichen Künstlerlebens mit ihm durchschritten hat. In ihren im Jahre 1910 von Ferdinand Runkel herausgegebenen Memoiren²⁸ hat sie ihrem Gatten ein Denkmal gesetzt, das in seiner anmutvollen und geistreichen Lebendigkeit dem Kunstfreund wie dem Forscher gleich Wertvolles zu bieten weiß.

Dem Künstler Böcklin vermittelt dieser erste römische Aufenthalt Eindrücke so ganz anderer Natur, als er sie in seinen Lehr- und Wanderjahren der Düsseldorfer, Basler und Pariser Zeit empfing, daß etwas völlig Neues alsbald in seinen Bildern, und damit

²⁸ Böcklin-Memoiren, Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela, mit dem gesamten brieflichen Nachlaß. Herausgegeben von Ferdinand Runkel, Berlin 1910.

auch in seiner Art die Menschen zu sehen und zu schildern, auftaucht. Ich erwähnte schon, in anderem Zusammenhange, die auf der Hochzeitsreise entstandene Zeichnung nach dem Kopfe seiner Frau. Ein weiteres und besonders schönes Beispiel dieser frühen römischen Zeit ist uns erhalten in dem, in Luzerner Privatbesitz befindlichen, Portrait seiner jungen Gattin aus dem Jahre 1854. An diesem Bilde wird sofort deutlich, wie die kleinbürgerliche, biedermeierliche Enge der ersten Bildnisversuche einer viel freieren, großzügigeren Kompositionsweise weicht. Schon an Hand dieses frühen Bildes, von der Hand des erst 27 jährigen, wird Böcklins Streben zum Monumentalen spürbar; das heißt hier im Sinne einer ganz stillen, schlichten Größe. Erstmals taucht jetzt das später so häufig verwendete Motiv des schwarzen Schleiers auf. In diesem Bilde erreicht er damit zunächst eine wunderbar einheitliche, in sich geschlossene Umrißlinie, die den Halsausschnitt vermeidend, in einem Fluß vom Haupt zur Schulterpartie hinübergeleitet wird. Der edelgeformte, langgestreckte Hinterkopf erinnert an Feuerbachs Nanna-Bilder. Die gleiche „stille Größe“ liegt über diesem Bilde, nur ungewollter, weniger pathetisch. Vor warm olivgrünem Hintergrunde tritt das zarte Karnat leuchtend, jedoch nicht hart, aus dem schwarzen Rahmen des Schleiers hervor. Wir erinnern uns an Böcklins, bei Frey²⁹ zitierte Anschauung: Grün und schwarz stimmen ernst. Außerordentlich ernst, fast feierlich und still, wirkt dieses Köpfchen, dem der Künstler, trotz allem, den ganzen Schmelz der Jugend zu verleihen wußte. Weich legt sich das schlicht gescheitelte, schwarze Haar um Stirne und Schläfen, um unmerklich in dem feinen Schleiertuch zu verschwinden, das nach unten hin noch ein wenig der hellen Haut am Halse durchschimmern läßt. Das Gesicht ist in dreiviertel Profil gegeben, die Augen schauen unter schweren Lidern dunkel und versonnen. Sie scheinen, von einer inneren Vision erfüllt, von der Außenwelt überhaupt nichts wahrzunehmen. In dem warm-rötlichen Karnat wird mit ganz leicht aufhellenden Lichtern über Stirne und linkem Wangenknochen eine plastische Modellierung erreicht. Die Malweise zeigt den für Böcklin typischen, sehr sparsamen Farbaufstrich, der die Textur des Grundes durchscheinen läßt. Eigenartig ist, daß hier der Künstler einen Rahmen darum gemalt hat, gelblich-braun mit einem roten Strich abgesetzt, und auf der rechten Seite mit hellen Reflexen, als breche sich das Licht darin. Am unteren Rande ist sogar ein rot umrandetes Schildchen gemalt, der Name jedoch nicht eingesetzt.

Die Eindrücke, die in diesen ersten in Italien verlebten Jahren formend auf den jungen Künstler eingewirkt hatten, sollten noch lange nachwirken. Das nächste Bildnis, auf das hier näher eingegangen werden soll, gehört nun schon der Weimarer Zeit an. Die dazwischen liegenden Jahre 1857—1860, in denen es die Familie von Basel über Hannover und schließlich nach München verschlug, sind

²⁹ a. a. O. S. 118. (Vergleiche Schriftenverzeichnis.)

wohl mit schweren Krankheiten, äußerster pekuniärer Bedrängnis und der unerfreulichen Episode mit Konsul Wedekind, die bittersten in des Malers Leben zu nennen. Da schien die ganz unerwartete Berufung als Professor an die von dem Großherzog Karl-Alexander neu gegründete Akademie von Weimar wie eine Oase, der die Familie im Oktober des Jahres 1860 zustrebte.

Selbstbildnis 1861 (119). Abb. Schmid IV, S. 31

Es ist bezeichnend für Böcklin und charakterisiert den Gegensatz zu Feuerbach: aus der Frühzeit haben wir überhaupt keine Selbstdarstellung von ihm. Frau Angela erwähnt in ihren Erinnerungen ein Selbstbildnis des 17-Jährigen, das ihr in St. Jakob gezeigt wurde, das sie aber später niemals wiedergesehen habe³⁰. Während der junge Feuerbach sich ständig mit sich selbst beschäftigte und auseinandersetzte, — Uhde-Bernays bildet in dem Bande *Klassiker der Kunst* allein drei Bildnisse des 17-Jährigen ab, und kennt aus den Jahren 1846—54 deren sieben —, lag dem jungen Böcklin jede Selbstbespiegelung und jede Selbstanalyse fern. Er legte ja überhaupt in dieser Frühzeit für psychologische Probleme noch keinerlei Interesse an den Tag, wie bei der Besprechung der frühen Bildnisse bereits festgestellt werden konnte. Nun muß ja das Selbstbildnis nicht immer eine geistig-seelische Aussage bedeuten, es können Probleme rein technischer und übungstechnischer Natur sein, für die der Künstler sich selbst das am besten erreichbare Modell ist. Aber auch dann braucht es des Spiegels, und die Selbstbespiegelung bleibt wohl niemals nur auf das Äußerliche beschränkt. Böcklin aber war von Natur ein Augenmensch, der Außenwelt aufgeschlossen mit allen Sinnen. Da gab es für ihn so viel zu sehen, zu lernen und zu begreifen, daß die Rückspiegelung auf das eigene Ich erst später einsetzte. Die menschliche Erscheinung zu studieren, bot sich ja in seiner Umgebung genug Gelegenheit. Es haben sich entzückende kleine Skizzen erhalten, die er schon als Knabe, wie im Fluge, von jüngeren Schwestern und Cousinen erfaßte. Wie fein und sicher er auch die Gesichtszüge zu schildern wußte, zeigen die oben zum Teil erwähnten Bleistiftskizzen von seiner Cousine Sali Beaudroi (20) oder der Madame Dürr in Thonon (32).

Das früheste Selbstbildnis aber bleibt für uns das in Weimar entstandene Bild aus dem Jahre 1861, im Besitz des Basler Museums, das den 34 jährigen Herrn Professor der Weimarer Akademie zeigt. Ja, zeigt es ihn wirklich? Ist das ein Professor an der Akademie eines kleinen deutschen Residenzstädtchens? Nein, viel eher ist es ein Hofmann, dessen Profil sich abhebt von einem Himmel, wie ihn in dieser Bläue nur Italien kennt. Sehr hübsch erlaubt dieses Bildchen einen Blick in des Künstlers Werkstatt. Der erste Eindruck ist: Erinnerung an Venedig, romantisches Streben in die Ferne, klassizistisches Bemühen um monumentale Größe. Strenge

³⁰ a. a. O. Kap. IV, S. 69

Vertikale gliedern, in der Form von Säule und Pilaster, den Hintergrund in der rechten Bildhälfte, während der Kopf des Künstlers ins Profil gesetzt ist und, die Säule kaum überschneidend, sich klar vom tiefen Blau des Himmels abhebt. Weiße Wolken stehen gerade oberhalb des Kopfes als horizontale Rahmung, deren Richtung unterhalb des Kopfes vom aufgestützten rechten Arme wieder aufgenommen wird. Gleichzeitig aber gehen von ihm, parallel zur angedeuteten rechten Hand, breite diagonal-fallende Mantelfalten aus, deren Fluß sich nach unten in einer großen Kurve fängt, und das Auge so unmerklich über den linken Arm zur Senkrechten der Säule zurückleitet. Diesem sehr geschlossenen und bewußten Aufbau verdankt das Bildchen seine ruhig ausgewogene einheitliche Wirkung. Trotz aller ausgeklügelten Form aber, ist es bei genauem Zusehen eben doch Arnold Böcklin, und kein italienischer Nobile oder allenfalls englischer Lord, der hier dargestellt wird. Ganz schlicht und natürlich sitzt er im braunen Straßenanzug unter dem prachtvollen Faltenspiel des Mantels und konterfeit sich ab. In der Art nun, wie Böcklin sich hier präsentiert, wie er den Arm über die Brüstung gelehnt, gedankenverloren in die Ferne sinnt, fühlt man sich an ähnliche Stimmungsgehalte bei Feuerbachs Iphigenienbildern erinnert, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“. Betrachtet man aber daraufhin Feuerbachs Selbstbildnisse, so ist es fast immer eine Pose, die der Künstler annimmt. Als junger Mensch liebt er dabei, sich herauszuschmücken, etwa mit einem kecken Hut, der schief über die Augen gesetzt, ein dramatisches Spiel mit dem verschatteten Blick erlaubt³¹ oder mit einer kühnen Feder auf dem leicht zurückgelehnten Haupte³². Aber auch wenn er sich ohne alle äußeren Zutaten gibt, so liegt beim jungen Künstler etwas ungemein Preciöses³³, einige Jahre später betont Selbstbewußtes, ja bisweilen geradezu arrogant Anmutendes in den Bildern³⁴. Bei Böcklin bleibt, trotz der feierlichen Draperie des Mantels, die Haltung natürlich und der Ausdruck des Kopfes ohne die übersteigerte, spannungsgeladene Empfindsamkeit der Feuerbachschen Selbstportraits. Daß dennoch eine gewisse Verwandtschaft in der Auffassung zwischen den beiden Künstlern besteht in dieser Zeit, wird deutlich, sowie man das überaus reizvolle Bildchen daneben hält, in dem Lenbach³⁵, ebenfalls 1861, den Freund in Weimar skizzierte.

Böcklin verbindet mit dem Selbstbildnis eine kompositionell durchdachte Bildidee, in der die Säule, der weite Fall des Über-

³¹ A. N. 25. 1846 „Klassiker der Kunst“, Abb. S. 6.

³² A. N. 55. 1847 „Klassiker der Kunst“, Abb. S. 8.

³³ A. N. 26. 1846 „Klassiker der Kunst“, Abb. S. 6.

³⁴ A. N. 93. 1852 „Klassiker der Kunst“, Abb. S. 25.

³⁵ Abgebildet im Katalog der Lenbachausstellung München, Juni—Oktober 1905, Nr. 30. Damals im Besitz von L. T. Neumann, K. u. K. Hofbuchhandlung, Wien.

A. N. ist Abkürzung für Julius Allgeyer: „Anselm Feuerbach“, zweite Aufl. Herausgegeben von Karl Neumann, 2 Bände, Stuttgart 1904.

wurfes und die ziehenden Wolken ihre ganz bestimmte Funktion haben. Lenbach hingegen sieht den Menschen an und nur den Menschen. Ganz knapp, und fast den Rahmen füllend, ist der Kopf ins Bild gesetzt. Von der reinen Profilhaltung wird gerade soweit abgewichen, daß das rechte Auge noch eben sichtbar wird. Einige für Böcklin ganz typische Charakteristika, wie Adolf Frey sie uns aufgezeichnet hat, wie die starken Augenbrauenhöcker, die leicht vorgeschobene Unterlippe, die etwas zu klein geratene Nase, vor allem aber die von den Lidern stark überschrittenen Augen, die wie aus einem Dreieck herausleuchten, und deren Ausdruck etwas Beobachtendes, Forschendes hatte ³⁶, sind ohne Phrase mit feiner Selbstverständlichkeit wiedergegeben. Der ganze Charme dieser unkonventionellen, natürlichen Persönlichkeit ist in dem Ausdruck des Kopfes mit dem fragenden, forschenden Blick eingefangen. Neben dieser Skizze versteht man es, wenn Adolf Frey von Böcklins Selbstbildnis findet: „kein Mensch würde ihn auf diesem Bilde erkennen“ ³⁷. Böcklin wird nirgends in seinem Werk der zufälligen Form eines Gesichtes gestatten, eine bestimmte Bildidee, oder einen bestimmten Eindruck, den er von einer Persönlichkeit hatte, zu übertönen, auch dann nicht, wenn es sich um ihn selbst handelte. Wir werden diese Haltung verfolgen können bis zum Kampf um die Gottfried Keller-Medaille, genau 30 Jahre später.

Neben diesem Selbstbildnis entstanden in jenen kurzen Jahren des Weimarer Zwischenspiels, das in der wechselseitigen Anregung mit dem Maler Lenbach und dem Bildhauer Begas sicher keine unfruchtbare Episode im Leben Böcklins bedeutete, noch eine ganze Reihe ganz beachtlicher Bildnisse, die zeigen, wie der Portraitist in Böcklin mehr und mehr erwacht. Da ist das sehr weiche und ansprechende Bildnis des Kammersängers Wallenreiter (122), das im Aufbau stark an klassizistische Vorbilder gemahnt, und ein Doppelbildnis Lenbach-Begas (129); vor allem aber ist die lebensgroße Darstellung der Tragödin

Fanny Janauschek, 1862 (131). Abb. Schmid IV, S. 30

zu nennen. Mit diesem Bilde ist Böcklin zum ersten und meines Wissens einzigen Male den Anforderungen, die ein ganzfiguriges Portrait an den Künstler stellt, in schönstem Maße gerecht geworden. Nicht die Frau als solche, sondern die große Tragödin in einer tragenden Rolle stellt er dar. Das ist bezeichnend für Böcklin in doppelter Hinsicht, zeigt es doch das Streben nach Monumentalität aufs engste verschwistert mit dem vorwiegend auf das Typische ausgerichteten Interesse. Das Bild gehört zu den wenigen Fällen, in denen wir an Hand von Vorstudien über den Werdegang der Bildidee orientiert sind. Ein erster Entwurf (Kohle/blau Papier) zeigt die Künstlerin mit ausgestreck-

³⁶ Adolf Frey: a. a. O. S. 28.

³⁷ Adolf Frey, a. a. O. S. 31.

ten Armen und verschränkten Händen. Der lebhaft zurückgeworfene Kopf, die treppenförmige Anordnung der Falbeln am Ärmel und die am Halse gebundene Schleife mit lang herabhängenden Enden, haben den Künstler nicht befriedigt (131 b). Ein zweiter Versuch (131 c) müht sich eine ruhigere Linie zu finden. Ein breiter Shawl legt sich um die Oberarme, von der Linken über der Brust zusammengehalten, während die Rechte, schon in der endgültigen Haltung, die Schleppe rafft. Das dritte Blatt endlich (131 a), zeigt das Schleiermotiv weiter auf die endgültige Lösung zugeführt, die Armhaltung jedoch noch in mehrfachen Variationen. Alle drei Blätter unterscheiden sich darin vom endgültigen Bilde, daß sie noch als Kniestück behandelt sind. Jedoch sind die Fortsetzung des Gewandes und der Fall der Schleppe ohne weiteres ablesbar. Die Skizzen dienen in erster Linie zur Abklärung formaler Probleme. In wie hohem Maße diese aber die Frage des Ausdrucks involvieren, zeigt das ausgeführte Gemälde mit aller Deutlichkeit. Dem Künstler ist in der Gestaltung dieses Bildes ein Wurf von seltener Geschlossenheit und Kraft des Ausdruckes gelungen ist. Es ist wirklich die große Tragödin, die wir hier vor uns sehen. Anmutsvoll und unnahbar erhaben zugleich, schaut sie mit verschleiertem Blick und halb geschlossenen Lidern in eine unheilschwere Ferne. Wenige raumbildende Architektur-elemente geben eine wirkungsvolle Folie für die im schwer fallenden dunklen Gewande feierlich aufgerichtete Figur. Die Reife und Ausgewogenheit dieses Bildes wird einem erst so recht klar im Vergleich zu dem, viele Jahre später gemalten, zweiten ganzfigurigen Damenbildnis nach Frau Levi (294), deren erster Gatte Fiedler der bekannte Kunstkenner und Förderer des Hans von Marées war. Ähnlich bei beiden Werken ist auch die Art der erhaltenen Vorskizzen, die aber bei dem späteren Bilde in viel stärkerem Maße das Werden einer künstlerischen Idee erkennen lassen. Es wird daher im chronologischen Zusammenhange noch eingehend auf beide Bilder zurückzukommen sein.

Schließlich entstand im Jahre 1862 noch ein Bildnis:

Lenbach (167)

Das Bild befindet sich in Wien (Österreichische Staatsgalerie). Da ich es infolge des Krieges nicht aus eigener Anschauung kennen lernen konnte, bleibt mir ein abschließendes Urteil, besonders was die Farbe betrifft, leider verwehrt. Das aber, was die Größe des Bildes ausmacht, die Strenge und Geschlossenheit des formalen Aufbaus, läßt sich auch an Hand einer Photographie erkennen. Die gliedernde Funktion des Hintergrundes, für den im Selbstbildnis von 1861 noch Säule und Pfeiler herangezogen wurden, ruht hier einzig auf zwei senkrecht verlaufenden Tapetenstreifen, die den Kopf in einen festen Rahmen spannen, um im untersten Drittel des Bildes von den Schultern überschritten zu werden. Der Kopf ist in drei-viertel Ansicht gegeben, so daß ein Ohr in die Schilderung mit

einbezogen werden kann. (Nach Böcklins Meinung ein nicht zu unterschätzendes Charakterisierungsmittel.) Künstlerisch außerordentlich wirksam ist das Motiv des weichen Kappchens, das dem Kopf eine äußerst geschlossene Form gibt und im Widerspiel zum dunklen Anzuge einen Ausgleich der Akzente bewirkt, der schlechthin meisterhaft zu nennen ist.

Bereits 1862 zieht es den Künstler wieder nach Rom. Der zweijährige Vertrag, der ihn an Weimar band, war abgelaufen, und keine Macht der Erde hätte Böcklin bewegen können, weiterhin einer gesicherten bürgerlichen Existenz sein Verlangen nach Unabhängigkeit und neuen großen Eindrücken zu opfern. Er ist es leid, „immer nur an den eigenen Pfoten saugen zu müssen“³⁸. Dazu kommt sein starkes Unabhängigkeitsbedürfnis, er kommt sich in der kleinen Residenz, der Lenbach schon vor ihm entflohen war, wie eingeschlossen vor: „ungeschoren will ich sein und meinen eigenen Weg gehen“.

Hatte der erste Besuch in Italien den Künstler aus der bürgerlichen Enge, wie aus der kleinteiligen Landschaft seiner heimatlichen Umgebung gelöst, und hatten die ruhigen großen Linien der römischen Campagna unversehens seinem künstlerischen Auge einen neuen Maßstab gegeben, so waren es, als er nach 5 Jahren abermals nach Rom zurückfand, zunächst die Stanzen Raffaels, die ihn fesselten, da er sich inzwischen selbst vor eine derartige Aufgabe gestellt gesehen hatte, bei der Ausmalung im Hause Wedekind in Hannover. Daneben aber waren es vor allem die Eindrücke der antiken Wandmalereien in Neapel und Pompeji, die seinem Schaffen ganz neue Impulse gaben. Jetzt begann das unablässige Experimentieren, das den Künstler nicht mehr los lassen sollte, und die Suche nach den Malmitteln der Alten. Aber auch mit dem Problem des Lichtes und der Atmosphäre sehen wir ihn noch beschäftigt.

Im Jahre 1863 malte er das Bildnis des Bildhauers

Joseph von Kopf (138) Abb. Schmid IV, S. 36

Dieses unterlebensgroße Bildchen ist im Format identisch mit dem Weimarer Selbstportrait von 1861. Aber wie ganz anders ist der Eindruck dieses lebhaften, spontan empfundenen Bildes. Da ist zunächst die Haltung: Der Kopf ist fast ganz ins Profil gesetzt. In jäher Wendung schaut der Künstler nach links über die Schulter zurück. Der Oberkörper, bis zum Armansatz gegeben, ist von hinten gesehen. Mit der schräg zurückführenden Schulterlinie wird die Illusion des Raumes stark betont. Dabei verzichtet Böcklin auch in diesem Bilde nicht auf eine streng geometrische Hintergrundgestaltung, durch die, wie bei dem Lenbachbilde, der Kopf noch speziell

³⁸ Brief an Jakob Burkhardt: Weimar, 1. September 1861, publiziert im Basler Jahrbuch 1917, Separatum S. 21: „Beiträge zum Verhältnis zwischen Jakob Burkhardt und Arnold Böcklin“ von R. Oeri-Sarasin.

gehalten erscheint. Der Kontur mit dem pointierten Spitzbärtchen ist unruhiger als in den bisherigen Bildern, wie denn die ganze Malweise, in der Behandlung des von Licht übergossenen Kittels und der nach oben hin weich in die Helligkeit des Hintergrundes übergehenden Haare, impressionistisch aufgelockert erscheint. Es ist die Zeit, in der auch seine kleinen figürlichen Landschaften, wie das entzückend hellfarbige Bildchen, der Frühling (125,1) (Museum Basel), entstanden. Das Nebeneinander des nur ein Jahr früher entstandenen Weimarer Lenbachbildes, mit dem Bilde von Kopf, zeigt die Möglichkeiten, die damals im Künstler lagen. Ist das Lenbachbildnis im wesentlichen mit zeichnerischen Mitteln aufgebaut, so gehört das Bildnis von Kopf in eine stark malerische Richtung. Ganz von sich aus und seiner eigenen Entwicklung folgend, setzt auch Böcklin sich mit dem Problem pleinairistischen und impressionistischen Gestaltens auseinander.

Bereits 1857, zu Ende des ersten römischen Aufenthaltes, war dem Künstler mit seinem Pan im Schilf (84) ein Wurf gelungen, der ihn nicht nur mit einem Schlage berühmt gemacht hat, sondern eine Entwicklung im Sinne des französischen Impressionismus als durchaus möglich erscheinen läßt. Die in den sechziger Jahren entstandenen figürlichen Kompositionen, wie das oben erwähnte Bildchen „Der Frühling“ gehören, in der unendlich zarten Abgestimmtheit ihrer Farben und der flimmernden Helligkeit ihrer Atmosphäre, zum Schönsten und Bleibendsten, was für unser heutiges Empfinden der Künstler je gemalt hat.

Es ist interessant, von hier aus einen Blick auf das Bildnis³⁹ zu werfen, das Lenbach zwei Jahre später (1865) von Kopf gemalt hat. Man wird dann um so klarer erkennen, wie eigenwillig und selbstsicher der Portraitist Böcklin arbeitete, wie untrüglich er bei aller bewußten strengen Form das Charakteristische eines Menschen herauszuarbeiten verstand. In dem von Lenbach gemalten Bilde wächst, wie so häufig in seinen Darstellungen, aus dem eintönigen, dunklen Hintergrunde in intensiver Helligkeit das Antlitz hervor, in dem vor allem die Augen sprechen, die bei Lenbach ja meistens ungeheuer intensiv erfaßt werden. Im übrigen aber wirkt der Künstler in seinem dunklen Straßenanzuge fast philisterhaft. Von Temperament und Wesensart verrät uns dieses sehr zurückhaltende Bildnis nichts. Hält man dagegen die Böcklin'sche Interpretation, so ist plötzlich alles Leben. Eine Persönlichkeit ist geschildert, die mit ihrer ungeheuren Vitalität und persönlichen Frische auch den Beschauer sofort in ihren Bann zu ziehen weiß. Obgleich der Kopf ins Profil gesetzt ist, spielt der Blick für die Ausdruckskraft des Gesichtes eine große Rolle. Das Spontane in der Haltung läßt einen erwarten, daß sich der Künstler jeden Augenblick umdrehen und dem Beschauer voll ins Gesicht blicken könnte. Zudem trägt er ja

³⁹ Abbildung im Katalog der Lenbachausstellung München, Januar—Oktober 1905, Nr. 30. Damals im Besitze von Frau Professor von Kopf, Rom.

den Arbeitskittel; man hat den Eindruck, ihn gerade bei der Arbeit überrascht zu haben. Und doch, — daß Böcklins künstlerische Entwicklung auf dieser Linie nicht weiter gehen konnte, lag zutiefst in seinem Wesen begründet. Wohl hat er noch in den sechziger Jahren in dem prachtvoll lebendigen Bilde der Frau Amarella Waldecker-Imhof mit ihrem Kinde⁴⁰ die Probe einer mit ungeheurer Verve heruntergemalten, stark impressionistischen, freien Malerei gegeben. In Haltung und Bewegung ist die junge Frau mit einer natürlichen Lebendigkeit dargestellt, wie wir sie kaum je bei Böcklin finden. Die Behandlung der Gewandpartie ruft Erinnerungen an die französische Schule wach. Die Durcharbeitung des Kopfes aber zeigt, bei allem Auskosten des Spieles von Licht und Schatten, daß wir es mit einem durchaus anders gearteten künstlerischen Willen zu tun haben. Da ist nichts von Impression zu bemerken, alles ist plastisch und klar gebaut, und man verspürt weit mehr den Verehrer Rubens'scher Kunst als den der modernen Franzosen. Die Natur, die er kannte, liebte und studierte wie nur je ein Künstler, nahm er in sich auf, nicht um sie in allen Phasen zu schildern und festzuhalten, sondern um sie mit seinem eigenen Erleben zu durchglühen und umzuschmelzen; sie wurde ihm Symbol, und so die Menschen. Daher denn auch das lichtumflossene, aufgelockerte Bildnis des befreundeten Bildhauers im Aufbau streng gehalten und verankert bleibt, und der Kopf selber mit äußerster Schärfe und Klarheit herausmodelliert ist.

Böcklin ist nicht umsonst in die ewige Stadt zurückgekehrt. Mehr und mehr nimmt ihn das Erlebnis der Alten gefangen und richtet sich sein Streben nach einer auf klaren Gesetzen aufgebauten Monumentalität. Da ist es häufig wieder der edle Kopf seiner Frau, an dem er die alten Techniken probierte. Eines der Bilder dieser Art ist das entzückende Brustbild der 27 jährigen jungen Frau in Berlin.

Frau Böcklin mit dem roten Netz, 1863 (142) Abb. Ostini 17

Angeregt durch die antiken Malereien ist dieses Brustbild mit Weihrauch gemalt und mit Wachs überzogen. Außerordentlich klar beherrscht der Dreiklang Schwarz-Weiß-Rot das Bild. Vor weißem Grunde hebt sich der Kopf in klarer Profillinie ab. Ein warm rotes, geflochtenes Chenillenet, in dessen Geflecht die dunklen Schatten spielen und schimmernde Perlen aufglänzen, faßt die Fülle des schlicht gescheitelten schwarzen Haares über dem Hinterkopf zusammen. Auch das Gewand ist weiß, nur mit wenigen goldenen Fäden durchwirkt. Alles ist klar und hell an diesem Bilde, nur die Augen im leicht nach vorne gesenkten Gesicht träumen von sonnen und mit jenem Ausdruck anmutvoller Schwere vor sich hin, wie wir ihn schon von dem Bildchen aus dem Jahre 1854 her kennen.

⁴⁰ Ausführliche Besprechung siehe Seite 80/81.

Die groß gesehene, einfache Haltung führt nun direkt auf das zu, was Böcklin in diesen Jahren besonders beschäftigt, das sogenannte

b) Idealportrait:

Dem von antiken und klassischen Vorbildern Erfüllten wurde das zufällig Gegebene in der äußeren Erscheinung immer unwesentlicher. Sein Streben galt dem großen Stil. Wie Feuerbach das Pathetische, so suchte Böcklin das Monumentale. Die beiden Künstler verkörperten in diesen Jahren die deutsche Kunst in Rom, und manches Gemeinsame läßt sich in ihrem Schaffen konstatieren, trotz aller grundsätzlichen Verschiedenheiten. Karl Scheffler: „Deutsche Maler und Zeichner des neunzehnten Jahrhunderts“⁴¹, zählt Böcklin zu den Gedanken- oder auch Begriffsmalern. Er findet daß, im Gegensatz zum Künstler, der von der konkreten Naturanschauung ausgeht, wie etwa die Impressionisten, die Gedankenmaler eine Idee und ihren geistigen Gehalt zum Ausgangspunkt wählen. Und in der Tat, hier sehe ich den Berührungspunkt mit Feuerbach wie auch mit Hans von Marées. Allen diesen Künstlern stand ein Ideal vor Augen: Die Malerei sollte stets nur Erhebendes und Schönes . . . darstellen wollen, äußert Böcklin einmal zu Schick⁴², und an anderer Stelle definiert er zu dem Doppelbildnis mit seiner Frau aus dem Jahre 1864 (143), er habe ausdrücken wollen, wie zwei Leute, die sich lieben, in den Herbst hineinwandeln und fest und treu zusammenhalten⁴³. Das ist Gedankenmalerei. Böcklin malt, wie der Dichter erzählt. Ein Begebnis, etwas Sinn- und Bedeutungsvolles ist das Primäre und nicht die sinnliche Schönheit von Farbe und Form. So wenig man dem Künstler als Einzelgestalt mit festgelegten Begriffen, wie dem der Gedankenmalerei, gerecht werden kann, so dienen sie doch dazu, das Gemeinsame einer Epoche, den Zeitgeist, zu verstehen, dem das Individuum bei aller Eigenständigkeit stets in irgendeiner Form verhaftet ist. Die Idee des Klassizismus, der zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts versuchte, über alle Schranken des Nationalen hinaus, eine absolute Grundform der europäischen Gemeinschaft in der Klassik des griechischen Stiles zu finden, stand als gemeinsam formendes Prinzip auch hinter dem Schaffen der drei Deutsch-Römer Feuerbach, Marées, Böcklin. Ist Böcklin also mit dem Begriff des Gedankenmalers keineswegs eindeutig umschrieben, so gibt zweifellos die Betonung gerade dieser Seite seines vielfältigen Wesens einen guten Hinweis zum Verständnis seiner Bildniskunst. Wie er zwar die konkrete Natur sehr eingehend studierte, setzte er sich doch zunächst innerlich mit ihr auseinander, um erst das gedanklich verarbeitete Ergebnis in Malerei umzusetzen. Von hier aus erklärt sich ganz von selbst Böcklins Vorliebe für das Idealportrait, nämlich für das Typische, verbunden

⁴¹ Zweite Auflage, Leipzig 1919, S. 439.

⁴² Schick: a. a. O. S. 200.

⁴³ Schick: 27. Juli 1866, S. 80.

mit einem gewissen Stimmungsgehalt. So hat Böcklin sich bezeichnender Weise mehrfach mit dem Thema der Melancholie auseinandergesetzt. Seiner im tiefsten Grunde immer auf einen leisen Mollton gestimmten Natur entspricht es, daß er gerade diesem der vier Temperamente mehrfach versuchte, einen adäquaten, sinnlich faßbaren Ausdruck zu verleihen. Um das Jahr 1870, kurz vor dem Selbstbildnis mit dem Tode, entsteht ein ausdrucksvoller Frauenkopf mit übergroßen, schwermütigen Augen (216), der einen ersten Versuch darstellt, die melancholische Stimmung zu verkörpern. Rund zehn Jahre später wird ihm die Frau des befreundeten Bildhauers Joseph von Kopf zum Bilde dessen, was das Wort Melancholie an Bedeutung birgt. In dem von ihr gemalten Portrait begegnen wir jenem dunkelhaarigen Frauentypus, der des Künstlers Leben begleitet in Gestalt der Gattin und der Tochter, und der sein Werk weitgehend bestimmt. Denn es ziehen durch seine Schöpfungen immer die gleichen Gestalten. Neben dem dunklen Typus der Südländerin, mit streng geschnittenem Profil und edel geformtem Kopf, steht dann gelegentlich noch eine zweite, blonde Gestalt, wie sie in der Venus Anadyomene, in Angelika und vielen anderen erscheint, als ferne Reminiszenz an Tizian'sche oder etwa auch Rubens'sche Frauenbilder. (Venus Anadyomene (226), Angelika (230).)

Das Bildnis der Frau von Kopf von 1879, zu dem auch eine Skizze vorhanden ist, wurde unter des Künstlers Händen zum Inbegriff dessen, was man als Stimmungsbild bezeichnen könnte (296). Es trägt wohl die Züge der Dargestellten, aber zugleich werden sie dem Künstler zum Symbol einer Stimmung, eines seelischen Habitus, dem die Persönlichkeit der Dargestellten sich fügen muß. Die Stimmung wird weitgehend Selbstzweck. Damit steht dieses Bildnis hart auf der Scheide zwischen echtem Portrait und Idealportrait. Im Jahre 1899 hat Böcklin zu Ende seines Lebens das Motiv noch einmal aufgenommen (409). In dieser letzten Ausformung des Themas aber hat er sich endgültig vom Portrait abgewandt zu Gunsten einer rein fiktiven Figur. Die Gestalt, die sich hier spiegelt, ist im Grunde nur die ernste, dunkle Schwester der leichten, hellen Vanitas (194) oder der stillen Musen wie Klio (208), Melpomene (403), Euterpe (172).

Als Erstes der ausdrücklich als solche bezeichneten Idealportraits entstand noch im Jahre 1862 in Rom der schöne Kopf der Sappho (135), Privatbesitz Basel, wie das Profilbild der Frau Böcklin mit dem roten Netz, in enkaustischer Technik gemalt. Als Vorbild diente dem Künstler der Marmorkopf im Casino Albani⁴⁴. Bezüglich dieses Bildes verweise ich auf die eingehenden Ausführungen von Dr. R. Riggerbach⁴⁵. Mit dem Signorina Clara (137) genannten Bilde

⁴⁴ Abbildung Winter, Jahrbuch des archäologischen Institutes, 1890, Tfl. 3. Vergleiche H. A. Schmid, Böcklinwerk IV, S. 36.

⁴⁵ Die Böcklin-Ausstellung in der Basler Kunsthalle 1927, Separatdruck aus den Basler Nachrichten 1927.

von 1863 wird bereits das klassische Vorbild wieder verdrängt von der blutvollen Lebensnähe einer „Römerin aus dem Volke“. Ein Eindruck aus dem römischen Alltag genügt, um im Künstler die Vorstellung eines klassisch geprägten Idealtypus auszulösen und zu seiner künstlerischen Verdichtung anzuregen. Noch im gleichen Jahre malt Böcklin das Brustbild, das seine Frau als Muse (139) zum Thema hat und im Basler Museum hängt. Auch dieses Bild bespricht Rigggenbach in dem genannten Aufsatz. Trotzdem möchte ich in diesem Zusammenhange noch einmal näher darauf eingehen:

Frau Böcklin als Muse, 1863 (139) Abb. Schmid I, 36

Zehn Jahre sind vergangen, seit der Künstler zum ersten Male seine junge Gattin, mit dem schwarzen Schleier umhüllt, dargestellt hatte. Der weiche Liebreiz des jungen Gesichtchens ist einer herben Schönheit gewichen. Statt des Schleiers rahmt jetzt die Flut des gelösten Haares in großen Wellen das Gesicht und die Säule des Halses. Durch die Untersicht wirkt der Ausdruck des stolzen erhobenen Hauptes streng und unbestechlich wägend. Es ist seine, des Künstlers Muse, und sie wird den Lorbeer, den sie in der herabhängenden Linken hält, gewiß keinem Unwürdigen zu Teil werden lassen. Sie hat ihn für würdig erkannt, und sie ist, wie es sich für eine Muse gehört, unnahbar. In majestätischer Kühle steht sie vor uns. Die Farben weben eine Atmosphäre strahlender, aber unantastbarer Helligkeit um die südlich dunkle Schönheit der Frau. Der strenge Kontur des Kopfes hebt sich vom leuchtend blauen Hintergrunde ab, wie vom Blau eines südlichen Himmels. Breite, senkrecht verlaufende, zartrosa gemusterte Streifen in hellerem Blau, an die Art der pompejanischen Muster erinnernd, begleiten als rahmende Begrenzung den Kopf und werden auf der linken Seite vom schwarzen Haare überspielt. Die strenge Symmetrie dieser Vertikalen ist gebrochen durch den hellen, gelblichen Shawl, der in großen Diagonalfalten von beiden Schultern fällt, um von der rechten Hand im Bausch zusammengefaßt, den Blick des Beschauers zum Lorbeerzweig mit den blauschwarzen Früchten im sattdunklen Grün herabzuführen. Ein sehr kühl und zart abgestimmter Farbdreiklang von Blau, hellem Goldweiß und mattem Korallenrot beherrscht das Bild. Die reiche Draperie des Shawls mit der sehr zurückhaltenden Farbgebung wirkt stark plastisch, der schwere Faltenwurf großzügig und ruhig. In seltener Harmonie ist hier die Geschlossenheit der Form den malerischen Werten verbunden. Die mattrote Koralle vorne am Halsausschnitt der Bluse und das Korallenohrgehänge, das mit seinem fein dosierten Rot einen Übergang schafft von dem tiefen Schwarz des Haares zum hellen gelblichen Karnat, das schwarze Band, das die Bluse am Halse und an den Ärmelbündchen zusammenfaßt, die schwarze Haarlocke, die sich auf der Marmorblässe des Halses ringelt, das alles sind kaum wägbare, auflockernde Akzente. Das Bild ist mit Hilfe des Hintergrundes sehr bewußt komponiert, wobei die das Gewand raffende Rechte

das Zentrum ist, in dem alle Linien und Richtungen zusammenlaufen.

Wie stark plastisch und bei aller Stilisierung realistisch das Bild gesehen ist, wird deutlich, wenn man der Zeit vorausseilend einmal hinüberschaut zu dem Bildnis, das rund dreißig Jahre später Gauguin von seiner Mutter schuf. (Öl, 41 × 32 cm, um 1893: „Idealbildnis der Mutter“, Kunstmuseum Basel). Auch dort ein vor schwarzem Haar umspielter Kopf in der gleichen Haltung, fast von vorne gesehen. Wo aber bei Böcklin der ausdrucksstarke Kopf ins Überpersönliche zur Idealfigur gesteigert wird, nimmt Gauguin Abstand von der Persönlichkeit, um den Kopf nicht in erster Linie als Ausdrucksträger, sondern als Ornament in Farbe und Fläche zu stilisieren. Große linear umgrenzte Farbenkomplexe: gelber Grund, dunkelblaues Gewand, dunkel getöntes Haar, stehen nebeneinander. Unter Verzicht auf jegliche Licht- und Schattengebung entbehrt der Farbfleck jeder modellierenden Kraft. Wie eine Büste neben einem Wirkteppich stehen die beiden Köpfe nebeneinander. Dreißig Jahre trennen die beiden Bilder voneinander, gerade ein Menschenalter, und mit ihm der Aspekt zweier verschiedener Jahrhunderte. Böcklins Muse gehört noch dem realistischen Idealismus des neunzehnten Jahrhunderts an. Gauguins Bildnis der Mutter weist in eine andere Welt. Als einer der ersten Vertreter des Expressionismus gehört Gauguin zu denen, die das Experiment der abstrakten Malerei in die Wege leiten sollten. Das wird in dem genannten Bildnis von 1893 bereits spürbar.

Viola, 1866 (159)

Das vierte der ausdrücklich als Idealbildnisse bezeichneten Bilder, Viola, verdient vom technischen wie vom künstlerischen Standpunkt aus besonderer Erwähnung. Hier war es der Schiefergrund, auf und für den Böcklin sein Bild komponierte. Aus dem dunkeln Hintergrunde des Schiefers ist das ganze Bild entwickelt. Schick spricht in seinen Aufzeichnungen eingehend über das Werk, das den Künstler als künstlerisch-technisches Problem sehr beschäftigt haben muß. Die dunklen grünlichen Fleischtöne und die tiefen violetten Schatten lassen den Kopf wie aus dunkler Nacht herauskommen. Um den Kopf legt sich diesmal ein grüner Schleier, und zwar nicht in dem sonst so gerne verwendeten Olivgrün, sondern in einem sehr kräftigen, mit Gelb durchsetzten Farbton, so daß das Grünliche des Karnats gemildert und natürlicher erscheint. Nach Schick (6. August 1866) „wurde Böcklin bei seiner Viola durch die Idee angeregt, wie ein sanft lächelnder, dunkler Kopf sich wohl über den dunkelvioletten Veilchen ausnimmt, bei dämmriger Stimmung“. Dieses Bild ist also gleichsam ein Gedicht über das Thema: Frau mit Veilchen. Der Künstler liebte es in solchen Fällen, erst eine ziemlich genaue Aufzeichnung zu machen. Schick: „Damit er sich nicht durch das Modell gehetzt fühlte“⁴⁶. Das ist wichtig. Das

⁴⁶ Rudolf Schick: a. a. O. S. 92/93.

Modell soll ihm nur äußere Anhaltspunkte geben. Das Bild als solches steht ihm als künstlerisches Ganzes vor Augen. Das kugelige Veilchensträußchen in seinem grünen Blätterkranz wurde zum Herz des ganzen Bildes. Sein Abglanz scheint auf dem dunklen Gesicht zu liegen, wie in dem kaum wahrnehmbaren, aber doch vorhandenen lila Hauch im weißen Hemd. Von besonderer Köstlichkeit aber ist die wundervolle Goldfarbe des mit feinen Moirée-Adern durchzogenen Shawls, der sich in großen Falten von der rechten Schulter über den Arm ausbreitet, in goldhellem Kontrast zum dunklen Ton des Straußes. Das schwarze Haar, von einem goldenen Reif gefaßt, der grell wirkte, wären nicht bunte Edelsteine eingesetzt, umspielt ein etwas über lebensgroßes Gesicht mit seltsam vereinfachten Zügen. Keinerlei schattierende Modellierungen auf den Wangen, was hier nur die ruhige Abfolge der großen Flächen hätte stören können. Es mußte ja in keiner Weise ein ähnliches, es durfte ganz und gar nur ein schönes Frauenbild sein, und der Künstler verschwendete hingebungsvoll seine Phantasie. Von der Höhe des Kopfes fließt der Schleier zur linken Schulter hinab, in dichtem Grün gegen das schwarze Haar und den dunkeln Grund, hauchzart und duftig über das weiße Gefäß der Bluse. Ein feines Endchen Goldbordüre, dort wo der Schleier der Linie des Halses folgt, nimmt noch einmal, nur leiser, das Motiv des goldenen Haarreifes auf. Die über der Brust gekreuzten Hände sind mit einer bei Böcklin seltenen Eindringlichkeit und Feinheit charakterisiert. Die Rechte, die den Strauß hält, teilweise im warm getönten Schatten verloren, während die sensiblen Finger der Linken mit unnachahmlicher Gebärde in den Schleier greifen. Verglichen mit dem Bilde der Frau Böcklin als Muse ist die Viola weniger herb und durch die leicht gesenkte Kopfhaltung, den ungewissen verträumten Blick und die eigenartig dunkelschattigen Farben, in eine mehr romantische Atmosphäre getaucht. Es ist noch stärker ein Idealbildnis als das erstgenannte, und verbindet monumentalisierende Abstraktion und den intimen Zauber einer Stimmung zu selten eindringlicher Form.

Frau Mähly-Schermar, 1866 (158) Abb. Schmid IV, S. 22

Ganz in die gleiche Richtung gehört es, daß Böcklin eines seiner zartest empfundenen Bildnisse rein aus der Erinnerung gemalt hat. Es ist das eingangs erwähnte Bildnis der Frau seines Jugendfreundes Jacob Mähly. Die Briefe aus dem Jahre 1864, in denen Mähly nach zwölf Jahren des Schweigens sich überwindet, den Freund um diesen Liebesdienst zu bitten, sind uns erhalten⁴⁷. Die junge Frau ist bereits im Jahre 1862 mit 38 Jahren gestorben. Böcklin hatte sie seit ihren Mädchentagen nicht mehr gesehen. Als Gedächtnisstütze schickte Mähly dem Freunde ein kleines Daguerrotyp. In der Familie aber weiß man heute noch zu berichten, Böcklin habe

⁴⁷ Abgedruckt in Frau Angela: „Böcklin-Mémoires“ II, S. 37/38.

das Bildchen zurückgeschickt mit dem Bemerken, er brauche es nicht⁴⁸. Sei dem wie es wolle, es mag sich seinem phänomenalen Gedächtnis diese zarte Mädchengestalt wohl besonders stark eingeprägt haben, war sie es doch, die für Jahre eine Trennung der beiden Freunden verursachte, da auch Böcklin einst eine starke Zuneigung für das junge Mädchen empfand, das den Freund zum Gatten wählte. So wurde auch dieses Bild für Böcklin ein wenig mit dem Zauber des Idealportraits übergoldet. Die fordernde Gegenwart der lebendigen Persönlichkeit war dem sanften Zauber einer fernen Jugenderinnerung gewichen. Der Künstler brauchte sich nicht vom Modell beeengt fühlen, die Erscheinung der jungen Frau war ihm selbst bereits zum Bildnis gereift. Auch in diesem Bilde will er etwas sagen, eine Stimmung symbolisieren. Aber das geschieht so unaufdringlich, daß ein stiller Zauber von dem Bilde ausgeht, der sich ganz unbewußt auch dem Beschauer mitteilt. Das Bild, das anlässlich der Gedächtnisausstellung von 1937 in Berlin im rechteckigen Rahmen hing, hat jetzt wieder die ursprüngliche Fassung, oval im Viereck, die, allerdings wohl nicht von Böcklin so entworfen, doch den intimen Reiz des Bildes sehr unterstreicht. Ein altgoldener Hintergrund, mit den bei Böcklin so häufigen blaßroten Streifen, die hinter dem Kopf bis zum Ansatz der Schultern senkrecht, im unteren Drittel etwas breiter und wagerecht geführt sind, gibt in unauffälliger Weise dem Bilde ein klares, architektonisches Gefüge. Das Motiv des schwarzen Spitzentuches, erstmals verwendet in dem Bildchen seiner Frau, das Böcklin im ersten Jahre seiner Ehe malte, taucht nun wieder auf. Es wird für die Frauenbildnisse der folgenden Basler Jahre ein stets wiederkehrendes Requisit. Aufgelockert und sehr verfeinert gegenüber dem früheren Bilde, liegt die zarte Spitze wie ein dunkler Hauch über dem blondhellen Haar. Seitlich dichter fallend, rahmt sie dunkel das fahlgelbliche Karnat des Gesichtes.

Die Bilder der nun folgenden Jahre weisen alle die gleiche, fast marmorne Blässe auf. Die natürliche Frische seiner früheren Portraits, mit den warm getönten Wangen und den rot durchbluteten Ohrläppchen, ist vollständig verschwunden. Mit den Idealportraits mußte dieser Ausdruck pulsierender Lebendigkeit den höheren Gesetzen eines abstrakten Schönheitsprinzips weichen. Zusammen mit dem Spitzengewebe und dem zart leuchtenden Blau eines Vergrößerungs-Kränzchens, das, fast möchte man sagen: der Dichter, ihr wie ein Diadem in das schwarz verhüllte blonde Haar setzte, bewirkt die Blässe des Karnats eine Atmosphäre des Fragilen, die Böcklin diesem Bilde andichtete. Der zierliche Hals wächst über einem weißen Rüschen aus dem sammetschwarzen Dunkel des Gewandes empor, das nur durch ein feines, direkt am Halse anschließendes Goldkettchen einen hellen Akzent erhält. Es ist leicht einzusehen, daß diese Tracht sicher nicht dem jungen Mäd-

⁴⁸ Vgl. auch: „Aus Böcklins Lehrjahren“ von Prof. Jac. Mähly, Basler Jahrbuch 1904, S. 283 ff.

chen natürlich war, das mit seiner Absage so schnell den jungen Künstler nach Rom trieb. Böcklin, der die Theorie aufgestellt hatte, ein junges Mädchen müsse man mit hellen Farben darstellen, schon der Ton des Bildes müsse das Jungmädchenhafte charakterisieren, hüllt die Verstorbene in tiefes Schwarz, und meint, nicht verzichten zu können auf einen deutlich verständlichen Hinweis in Form der Vergißmeinnicht. Daß trotz dieses bewußten Symbolisierens das Bild von einer köstlichen Lebensnähe ist und den Auftraggeber vollauf befriedigte, spricht für die Fähigkeit des Künstlers, dort wo ein Mensch ihm lag, diesen in seiner für ihn typischen Eigenart zu erfassen und darzustellen. Ungeachtet des für eine Frau düsteren und schweren Gewandes oder vielleicht gerade durch den Kontrast, wirkt das zarte, jugendliche Oval des Gesichtes äußerst lieb-reizend. Das Schönste aber und Fesselndste an dem Bilde sind die Augen. Mit schalkhaftem Lächeln, das auch um die Mundwinkel spielt, mustert sie den Beschauer, ihn gleichsam anredend und doch ängstlich die Distanz wahrend. Es liegt etwas, das man nicht erhaschen kann, im Blick wie ein Schleier, den der Künstler darüber gebreitet ließ, so daß Linien und Ränder sich in unbestimmten Umrissen verlieren. Dieses schalkhafte Zögernde liegt auch in der Haltung des vorsichtig zurückgelegten Kopfes. Es ist ein trotz Spitzentuch und Vergißmeinnichtkranz sehr anspruchsloses und stilles Bildchen. Was es aber weit über jenes frühere der Luise Schmidt erhebt, ist die Beseelung. Hier ist nicht um eine als solche gleichgültig anmutende Figur mit Hilfe äußerer Akzessorien künstlich eine Stimmung komponiert, sondern durch die sehr zurückhaltende, aber treffende Charakterisierung zieht die junge Frau uns unmerklich in ihren Bann.

2. Basel 1866—1871, Erfassen des Typischen

a) Bildnisse:

Das Jahr 1866 bedeutete in Böcklins Lebens wieder einen gewichtigen Einschnitt. Im Herbst 1866 verließ er die ewige Stadt, um für einige Jahre in seine Vaterstadt zurückzukehren. In diesem Zeitraum entstand eine beträchtliche Reihe von Portraits, worunter jedoch viele nicht über eine gute Durchschnittsleistung hinaus reichen.

Von ganz großem Format aber ist das erste noch im Jahre 1866 entstandene, in seiner Art unvergleichlich schöne Bildnis:

Frau Böcklin mit der roten Nelke (166) Abb. Schmid IV, S. 22

Wäre von Böcklins Bildnissen nur dieses eine erhalten geblieben, so könnte man ihn unbedenklich unter die ganz großen Meister dieses Faches einreihen. Wäre es das Einzige überhaupt, was uns von ihm bekannt geblieben, so genügte es, Böcklins Namen unsterb-

lich zu machen. Hier handelt es sich weder um das Bildnis irgend einer Frau, noch um ein Idealportrait. Es ist Frau Angela, Böcklins Lebensgefährtin, deren Wesen ihm zutiefst vertraut ist. Groß und schwer füllt das Haupt, mit den uns nun schon mehrfach bekannten strengen Zügen der Römerin, das Bildnis fast gänzlich aus. In weichen Wellen flutet das prachtvolle schwarze Haar auf die Schultern herab, wo es sich im feinen Gefältel des Schleier-Fichus verliert, gleichsam als löse es sich auf im zarten Hauch dieses, vom Künstler so gerne und so oft gemalten Gewebes. Nach oben und zu beiden Seiten wird ein Stückchen grünen Tapetengrundes als wirksame Kontrastfarbe sichtbar. Diesmal ist es nicht die verhalten dunkle Farbe der Oliven, die Böcklin auf dem frühen Bilde von seiner Gattin (75) 1854 als Folie wählte, sondern ein sattes, volles, sehr viel lichter Grün. Rote Streifen, senkrecht geführt, spannen den Kopf unerbittlich in das System eines klar durchdachten Aufbaues ein. Auch dieser roten Musterung sind wir schon begegnet; so im Bilde der Sappho in Gestalt eines stilisierten Blattornamentes oder im Bilde der Frau Mähly-Schermar als einfachem Tapetenstreif. Das leuchtende Rot ist eine von des Künstlers Lieblingsfarben. Nicht alleine in den Bildnissen begegnet es uns wieder und wieder, auch in den anderen Werken, besonders der sechziger Jahren, taucht es sehr häufig in Verbindung mit der Komplementärfarbe Grün, als intensiver Farbakzent allenthalben auf. Da wäre etwa das 1860 gemalte Bild der Schackgalerie: Hirtin bei ihrer Herde (117) zu nennen, oder das der Münchner Pinakothek gehörende Bild: Faun und Amsel (141), mit dem leuchtend roten Mohn im grünen Grase. Und noch ein drittes Mal ist es der blühende Mohn, dem der Künstler seine Aufmerksamkeit schenkt, in der 1866 gemalten: Klage des Hirten (160). Damit kommen wir also in das Entstehungsjahr des genannten Bildnisses. Dort nun intensiviert sich die rechts im Bildgrunde nur schmal angedeutete Senkrechte links zum blutroten, von schmalen Streifen begleiteten Bande, dessen Farbwerte gleichsam zündend überspringen, um den geradezu berauschend schönen leuchtenden Ton der glühend roten Nelke zu entfachen, die den schwarzen Schleierkragen über einer weiß schimmernden Bluse am Halse zusammenfaßt. Die Eindringlichkeit dieses Farberlebnisses hat der Künstler in späteren Jahren noch einmal ausgewertet in dem Bilde der Basler Galerie: Odysseus und Kalypso (322). Während aber in jenem späteren Bilde der ästhetische Genuß des Beschauers sofort ein Opfer des dahinter stehenden Symbolismus wird, kann man sich im Bilde von 1866 noch uneingeschränkt dem künstlerisch sinnlichen Genuß des Farbenakkordes hingeben. War bei den sogenannten Idealbildnissen die Komposition und der repräsentative Bildeindruck von ausschlaggebender Bedeutung, so ist in der Darstellung dieses Kopfes alles nur dem einen Ziel untergeordnet, Angelika Böcklin zu erfassen und zu schildern als das, was sie für den Künstler bedeutete, so wie er sie sah. Über zehn Jahre schon lebte sie an der Seite ihres Mannes, vielen Kindern hatte sie

das Leben geschenkt, um immer wieder sehen zu müssen, wie der grausam fordernde Tod unerbittlich unter ihnen seine Opfer forderte. Es war kein leichtes Leben in der ständigen Ungewißheit eines Künstlerdaseins. Das alles spricht deutlich aus ihren Zügen. Das noch junge Gesicht hat nichts Jugendlich-Unbeschwertes mehr. Unter fast geschlossenen Lidern dämmert ein müder Blick, die nach unten gezogenen Mundwinkel geben dem Gesicht einen resignierten und abweisenden Ausdruck, zu dem auch die zurückgeneigte Haltung des Kopfes das Ihre tut. Wundervoll, wie nun dieses müde Antlitz gleichsam eingebettet ist in die dunkle Flut des gelösten Haares, und wie die Gebärde des Einhüllens von dem schwarzen Schleierfichu übernommen wird, das nur gedämpft das helle Gewand darunter ahnen läßt. Trotz des lebhaften Farbenspieles: grün, rot, schwarz, wirkt das Bild nicht bunt, nur sehr intensiv. Die Farbe symbolisiert nicht, sie charakterisiert. Diese dunkelhaarige Frau mit dem heißen Herzen der Südländerin ist mit jedem Pinselzug in ihrem Wesen erfaßt. Vor diesem einen Bilde sei es gestattet, an jenen Anderen, Größeren zu denken, der einst in der gleichen Stadt Basel das Bildnis seiner Gattin und der Mutter seiner Kinder schuf, Hans Holbein. Noch unerbittlicher steht in Holbeins Bild ein Frauenschicksal vor uns. Aber liegt nicht um die Augen der gleiche müde Zug, und spricht nicht aus beiden Bildern jenes unnahbare In-sich-versponnen-sein einer leidgeprüften Frau? Immer wieder hat Frau Angela des Künstlers Phantasie angeregt. Die Bildnisse, die er während seines langen Lebens alleine von ihr gemalt hat, strafen ihn Lügen, wenn er davon spricht, die Bildnismalerei sei die niedrigste aller Künste. In diesem einen Bilde aber hat er die Aufgabe, die sich dem Bildniskünstler stellt, wohl am reinsten erfüllt. Es ist ganz und durchaus ein Kunstwerk in dem Sinne, daß durch das Medium der Kunst erst das wahre Sein und Wesen, die menschliche Persönlichkeit in ihrer Existenz, lebendig vor uns steht.

Auch unsere Basler Galerie bewahrt aus diesen Jahren ein besonders schönes Bildnis, das zeigt, zu welcher Reife der Portraitist Böcklin in jenen Jahren gelangt ist. Ich meine das prächtige Bild

Alte Frau Müller aus dem Jahre 1867 (173)

Dieses Bildnis kann man geradezu als ein Muster sachlicher Wiedergabe bezeichnen. Das Bildnis, als Brustbild gemalt, zeigt in strenger Frontalansicht den lebensgroßen Kopf genau in die Achse des Blickfeldes gesetzt. Die Hintergrundhaltung erinnert stark an das zuvor behandelte Bildnis der Frau Angela. Es ist wieder der grüne Grund, den der Künstler so liebt, mit den mattroten senkrechten Streifen rechts und links des Kopfes, die wie bei dem oben erwähnten Bilde die formale Funktion eines zugleich gliedernden wie den Kopf rahmenden Motives erfüllen. Form und Aufbau sind in diesem Bilde bis zur Konsequenz einer fast reinen Symmetrie getrieben. Die Bildachse führt vom Mittelscheitel zur Reihe der

Knöpfe herunter, deren jeder, wie die Nasenspitze und die Unterlippe, ein pastos aufgesetztes Glanzlicht tragen. Die lila Haube läuft in zwei Taffetbänder aus, die rechts und links als breiter Streifen in heller Kontrastwirkung mit dem schwarzen Kleide, über Schulter und Oberarm zum Bildrande führen. Dabei ist die Symmetrie jedoch gerade soweit durchgeführt, daß sie nicht hemmend und erstarrend wirkt, sondern in eigentümlicher Weise dazu dient, die alte Frau in ihrer typischen Erscheinung zu charakterisieren. Schlicht, sehr schlicht und peinlich ordentlich, steht sie vor uns in ihrem einfachen, schwarzen Seidenkleid mit dem kleinen, weißen Spitzenkrägelchen. Aber sie ist doch schließlich eine Frau, und so breitet der Künstler mit aller Liebe die köstlichen lila Taffetbänder aus, in denen das Licht spielt, daß sie wie die schwarze Bluse in allen Farben zu schimmern scheinen. Darüber aber sitzt ein behagliches Altfrauengesicht, um das die Haare glatt gescheitelt sich fügen. In geflochtenen Windungen ist der Taffet zum Häubchen geordnet, das dem Ganzen seine in sich geschlossene Abrundung gibt. Die noch vollen Wangen, ja sogar die Nase sind von Erregung gerötet, eine auffallende Erscheinung bei einem Bilde der sechziger Jahre, als der Künstler es liebte, seine Gestalten mit einer geradezu marmornen Blässe zu behaften. Diese alte energische Dame aber geriet ihm unversehens gerade so wie sie war, mit der ausgeprägten Unterlippe und den klein gewordenen Äuglein, die doch so kritisch und halb belustigt aufnehmen, was um sie her vorgeht.

Die Bildnisse der Basler Jahre, die ich bisher Gelegenheit hatte, am eingehendsten zu studieren, weisen beachtliche Niveau- Unterschiede auf, wobei die beiden zuletzt besprochenen entschieden den Kulminationspunkt der Kurve darstellen. Gerade darum aber zeigen sie auch am eindrucklichsten die Entwicklung, die der Portraitist Böcklin von der mehr äußerlichen Schilderung bei den Bildern der Frühzeit, über die stilisierende Haltung der römischen Idealportraits, zu den immer mehr das Typische erfassenden Bildern der Basler Jahre durchgemacht hat. Diese alte Frau steht vor uns, wie sie leibt und lebt, jedoch unter vollster Wahrung der künstlerischen Einheit. Die Farben sind zurückhaltend, aber nicht monoton; der Aufbau ist klar, fast monumental zu nennen mit einer aufs Äußerste vereinfachten Führung der Linien und Umrisse. Das Motiv der Haube aber faßt die ganze Gestalt in einen groß gesehenen Komplex zusammen.

Es sei nun noch kurz auf ein paar andere Bildnisse der Basler Jahre 1866—1871 eingegangen, von denen vor allen zwei weitere Frauenportraits besondere Erwähnung verdienen. Da ist zunächst aus dem Jahre 1868 das in der Einleitung schon skizzierte Bildnis der Frau Esther Burckhardt (180), deren schönes Profil einen Künstler wohl ansprechen konnte. Ferner das etwas überlebensgroße Bildnis der

Frau Burckhardt-Iselin (175 b)

ebenfalls aus dem Jahre 1867/68, im Basler Privatbesitz.

Das Verhältnis von Figur und Rahmen ist das gleiche wie im Bilde der alten Frau Müller, nur daß dieser Kopf in drei-viertel Ansicht gegeben ist. Das Motiv des schwarzen Schleiers tritt wieder auf. Diesmal bedient der Künstler sich seiner, um eine un-gemein ruhige, schwarze Silhouette herauszuarbeiten. Farblich ist das Bild sehr monoton, ganz in weißlich-grauen und schwarzen Tönen gehalten. Auch der Hintergrund bleibt völlig neutral in einem bald ins Braune, bald ins Grüne spielenden Grau. Der Reiz des Bildes liegt in seiner ganz außergewöhnlichen Plastizität. Das Gesicht ist fast zum Greifen klar modelliert und wird wirkungsvoll vom schlicht gescheitelten, schwarzen Haar und dem in gerader Linie vom Kopf zu den Schultern herabfallenden Schleiertuch gerahmt, das am Halse zu einem einfachen Knoten geschlungen ist. Als einzige Auflockerung in dem eintönigen Schwarz-Weiß leuchten kleine Goldpailletten hie und da im Schwarz des Schleiergewebes auf, dessen hauchzarte Durchsichtigkeit den Künstler immer neu zur Darstellung reizte. Auch außerhalb des Portraits tauchen ja gerade in den Basler Jahren zu verschiedenen Malen Schleiermotive auf, so in der „Trauernden Magdalena mit dem Leichnam Christi“ 1868 (177), wo die Gebärde der schmerzvoll gespreizten Rechten unter dem Schleier besonders eindrucksvoll wird; oder in dem stimmungsmäßig entgegengesetzten Bilde „Die Geburt der Venus“ 1869 (190). Hier wirkt der Schleier in seiner traumhaft zarten, rieselnden Helle wie aus dem Element des tropfenden Wassers geboren. Abgesehen von dem Problem, den Schleier in seiner Textur zur sinnlichen Anschauung zu bringen, trägt das Motiv auch seine symbolischen und stimmungsmäßigen Werte dem Künstler zu. Wenn es eine alte Erfahrungstatsache ist, daß ein gutes Bild bei jedem Anschauen gewinnt, so stimmt das für das Bild der Frau Julie Burckhardt-Iselin in besonderem Maße. Dieses auf den ersten Blick fast nüchtern zu nennende Bild beginnt bei längerem Betrachten in eigenartiger Weise zu leben. Eine Atmosphäre der Stille und des träumerischen Verlorenseins liegt darin, die an das frühere Bildchen der Frau Böcklin mit dem schwarzen Schleier aus dem Jahre 1857 erinnert. Was dem Künstler damals nur bei der vertrauten Lebensgefährtin gelang, zehn Jahre später vermag er es auch bei einem Fernstehenden, nämlich: dem gerade diesem Menschen eigenen Wesen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, der noch nach Jahrzehnten dem Beschauer etwas zu sagen hat von der Wesensart dieser längst verstorbenen Frau. Das Bild ist als Pendant gemalt zu dem ihres Mannes, des

Carl Burckhardt-Iselin (175 a)

Das heißt also, wir haben es hier mit zwei gleichzeitig entstandenen Bildnissen gleichen Formates zu tun; die Frau in leichter Wendung zu ihrer Linken, der Mann in gleichem Maße zur Rechten

gewandt. Das Nebeneinander der beiden Bildnisse ist recht aufschlußreich. Auch das Portrait des Mannes ist kräftig und sicher heruntergemalt und, wie Schick berichtet⁴⁹, in nur zwei Tagen in einem Zuge entstanden. Die Farben sind wesentlich kräftiger, das ganze Bild ist auf einen goldgelb-braunen Ton gestimmt, der sich zu entzünden scheint an dem kräftigen Gelb der Kravatte. Der ausdrucksvolle Kopf mit dunkelbraunem, stark welligem Haar, Backenbart und kurzem Vollbart, hebt sich von einem grünlich-braunen Hintergrunde ab, der nach unten hinter dem fast schwarzen Anzuge, in einen helleren Goldton übergeht. Intensiv dunkelbraune, lebhaft blickende Augen und die dunkle Farbe von Haar und Bart, stehen zu dem gelblichen Karnat in starkem Kontrast, wie der leuchtend weiße Kragen zum dunkel getönten Anzug. Ist es bei der Gattin der Eindruck einer abgeklärten Ruhe und Stille, so bei dem Manne, durch die Farben betont, der einer großen Vitalität, der von dem Bilde ausstrahlt. Dennoch, ungeachtet dieser größeren Lebhaftigkeit, lebendiger, das heißt lebensvoller und wesentlicher ist entschieden das Frauenbildnis. Böcklin hat Zeit seines Lebens dem Frauen-Portrait die größere Aufmerksamkeit geschenkt, das daher, auch wenn man die Selbstbildnisse mitrechnet, zahlenmäßig überwiegt. Wie schon betont, Böcklin war kein Psychologe. Wenn ihm also ein Mensch nicht besonders nahe stand, so war es bei der Frau leichter, eine gewisse Stimmung und Atmosphäre um sie zu dichten, da sie, wenigstens oberflächlich gesehen, doch wohl eher aus sich herausgeht als der Mann, dessen Bildnis somit mehr Anlaß bot, im Konventionellen stecken zu bleiben. So sollten erst dem reifen Künstler gerade unter den Männerbildnissen einige besonders schöne Darstellungen gelingen, auf die im nächsten Kapitel noch einzugehen sein wird.

Und noch ein weiteres Herrnportrait möchte ich in den Rahmen dieser Besprechung mit einbeziehen, das lebensgroße Bildnis seines Freundes,

Professor Fritz Burckhardt, 1870 (174)

Das Bild, welches sich noch heute im Besitz seines Enkels befindet, ist in zwei Sitzungen entstanden, was sicher viel dazu beigetragen hat, ihm seine ganze spontane Frische des Ausdrucks zu sichern. Arnold von Salis⁵⁰ erzählt, wie Böcklin das Bild malte: „Er unterhielt seinen Freund über ein ihn fesselndes Thema aus dem Gebiete der Mechanik, und immer, wenn Burckhardt ihm allzu sehr in seine Probleme versunken schien, lenkte Böcklin auf ein neues Thema über. So erreichte er den Ausdruck lebendiger Aufmerksamkeit, den er selber dahin definierte: „Er wird gleich antworten“^{50a}. In der Tat vermittelt das Bild, das von Salis als sehr

⁴⁹ Schick: 19. April 1868, S. 335.

⁵⁰ „Erinnerungen an Böcklin nach Tagebuchnotizen eines Studenten“, Basler Jahrbuch 1902, S. 3—24.

^{50a} Ebenda S. 8.

gut getroffen bezeichnet wird, diesen Eindruck. Leider ist der Erhaltungszustand kein sehr guter. Abgesehen von einigen Krackelüren scheinen die Farben sehr abgeblaßt. Der von H. A. Schmid als olivgrün bezeichnete Hintergrund bildet farblich keine Folie mehr für den Kopf, dessen graubräunliche Haartöne vielmehr ganz mit dem Grunde verschmelzen. Ebenso ist die Farbigkeit des als gelb definierten Gewandes mit roter Kravatte kaum mehr zu erkennen. Ob eine gründliche Reinigung hier Abhilfe schaffen würde oder ob die Farben so verloren haben, wage ich nicht zu entscheiden. Merkwürdig aber ist eine Erscheinung, auf die mich der Besitzer des Bildes aufmerksam machte. Es ist offensichtlich über ein anderes Portrait gemalt in der Weise, daß die konturierende Linie des de face gemalten unteren Kopfes im darübergemalten Bilde die Modellierung des Profiles vom linken Auge zur Wange herab bildet. Je nach Beleuchtung tritt das untermalte Bildnis ganz deutlich hervor; es wirkt wie ein Frauenkopf. Natürlich gab diese Erscheinung zu allerhand Mutmaßungen von Seiten der Besitzer Anlaß, wie etwa: der Künstler, der bekanntlich Scherze liebte, habe das Bildnis der Frau Professor Burckhardt auf diese Weise heimlich mitgemalt. Der Zufall will, daß wir über die Entstehung gerade dieses Bildes besonders gut unterrichtet sind. Der Dargestellte berichtet selbst davon⁵¹, sowie der junge Arnold von Salis⁵², beide ohne in irgendeiner Form einen Hinweis zu dem Problem der Untermalung zu geben. Einzig in den mit nie erlahmendem Interesse gemachten Aufzeichnungen der Frau Angela⁵³ findet sich eine Erklärung für das durchschimmernde Bild. Sie weiß nämlich, daß ihr Gatte um ein neues Öl als Bindemittel zu probieren, den Freund bat, ob er ihm dazu sitzen wolle. Als dieser zustimmte: „nahm Böcklin einen Rahmen, auf dem er den Kopf eines Römers skizzenhaft untermalt hatte, überstrich diesen und begann die Arbeit, die er in zwei Sitzungen fertig machte“. Und sie fährt fort: „Während des Malens sagte er plötzlich, warum hast Du eine schwarze Kravatte an, ich brauche doch eine rote! Das Bild, das er viele Jahre in seinem Zimmer hängen hatte, hat er seinem Freunde bei einem späteren Besuche in Zürich geschenkt“. Seither also ist das Bild in der Familie des Dargestellten geblieben. Die Untermalung hat sich als dauerhafter erwiesen als die Überstreichung, so daß der Professor sich heute mit dem Römerkopf auf der gleichen Leinwand vertragen muß.

Gerade in diesen Basler Jahren steht jedoch Wertvolles und Nichtssagendes hart nebeneinander. Von den beiden als Pendant gemalten halblebensgroßen Bildern des Stadtschreibers Hans Burckhardt-Brenner und seiner Frau Margaretha Katharina (205 a und b) läßt sich nichts bemerken, was das Interesse des Kunstfreundes beanspruchen könnte. Der ganze Reiz dieser Bilder liegt darin,

⁵¹ Basler Jahrbuch 1902, S. 3—24.

⁵² Basler Jahrbuch 1914.

⁵³ „Böcklin-Memoiren“, Kap. VIII, S. 133 ff.

daß sie als Tondi gemalt sind, was ihnen eine gewisse persönliche Intimität verleiht. Dabei sind auch diese Bilder nicht etwa als Auftrag gemalt, aber man möchte annehmen, daß der Stadtschreiber und seine Frau dem Künstler denkbar fernstehende Menschen gewesen sind, deren Eigenart zu studieren ihn durchaus nicht interessierte.

b) Karikaturen und Masken:

Daß Böcklin, und zwar in ausgeprägtester Weise, es verstand, das Charakteristische am Menschen zu sehen und festzuhalten, lehrt ein Blick auf seine Karikaturen. Da ist vor allem die köstliche Reihe von Zeichnungen, die Böcklin als Schnitzelbankhelgen⁵⁴ 1869 für seinen „Leimsutt“ genannten Freundeskreis gezeichnet hat. Derartige Schnitzelbankbilder haben eine lange Geschichte und uralte Tradition. Im Grunde sind ja schon die Schandmalereien des mittelalterlichen Italien nichts anderes, nur daß ihnen ein ungemütlicher Sinn anhaftete. Im vierzehnten Jahrhundert nämlich malte man in großen Zügen das Konterfei der Menschen an Mauern und Wände der Stadt, die aus irgend einem Grunde gerichtlich verfolgt wurden. Im Fastnachtstreiben katholischer Länder hat sich die Kennzeichnung der lieben Mitbürger auf das humoristische Gebiet verlagert und dem Karikaturenzeichner unerschöpflichen Stoff geliefert. Selten aber hat die Karikatur so wie in Basel ihr Feld gefunden, wo sie in Gestalt von Laternen und Helgen dem Fastnachtstreiben noch heute sein ganz eigenes Gepräge gibt. Es ist eine Gabe des Basler Geistes in seiner oft hyperkritischen Art, sich selber nicht zu schonen, und damit einem allzu gehässigen Treiben von vorneherein die Spitze abzubrechen. Auch in Böcklins Humor saß viel baslerische Eigenart, und seine „Fasnachts-Helgeli“ gehören mit zum Besten, was die großen Karikaturenzeichner seiner Zeit geleistet haben. Nur stehen sie auf einer ganz anderen Ebene und sind daher eigentlich nicht mit dem zu vergleichen, was man unter der Karikatur des neunzehnten Jahrhunderts versteht. Diese nämlich ist fast immer Ausdruck einer Zeitkritik, bald sozial gerichtet, bald politisch, wurde sie ein eigentlicher Zweig der Malerei, so daß es geschehen konnte, daß der sozialpolitische Kritiker und Satiriker Daumier lange Zeit viel bekannter war als der Maler Daumier. Stand also den großen Satirikern der bildenden Kunst die Karikatur im Mittelpunkt ihres Schaffens, so bedeutete sie für Böcklin nur eine ästhetische Spielerei am Rande seiner Kunst. Als solche aber sie ist wohl geeignet, ein weiteres Licht auf das porträtistische Schaffen Arnold Böcklins zu werfen.

Für unser Thema ist es besonders wertvoll, daß sich auf den Blättern für den Leimsutt Persönlichkeiten finden, mit deren Aussehen uns auch der Portraitist Böcklin bekannt gemacht hat. Es

⁵⁴ Nicht im Verzeichnis von H. A. Schmid. Vgl. aber H. A. Schmid: „Arnold Böcklin, Handzeichnungen“, München 1921, Text zu Tfl. 32.

handelt sich bei den Zeichnungen um ganz flüchtig hingeworfene Skizzen. Auf grünlichgrauem, ungeleimtem Papier hat der Künstler mit wenigen schwarzen Pinselstrichen unter Zuhilfenahme von etwas weißer Kreide und mit hie und da einem kleinen grünen oder roten Akzent, eine Reihe von Portraits geschaffen, die noch heute von einigen alten Baslern ohne weiteres identifiziert werden. Da finden wir unter anderen den Freund und Gelehrten Jakob Mähly wieder. Hinter jedem Ohr einen Federkiel, eine dritte Feder in der Hand, sitzt er, das Haupt gedankenschwer aufgestützt und verströmt seinen Geist. Obgleich der Kopf ins Profil gesetzt ist und das Auge von der Hand verdeckt, ist das Typische in Haltung und Erscheinung so eindeutig erfaßt, daß man ohne Zögern die Identität der Person mit dem zwanzig Jahre früher entstandenen Bilde und der Zeichnung von 1846 erkennt. Auch Fritz Burckhardt befindet sich unter den Dargestellten. Zwei Bildnisse hatte Böcklin in diesen Basler Jahren von ihm gemalt, das bereits besprochene (174), sowie ein weiteres (186), das als Pendant zu dem seiner Gattin entstand. Der Karikaturist nun gibt den Herrn Rektor als alten Hexenmeister mit langem weißem Bart und hoher spitzer Mütze. In der erhobenen Rechten hält er eine Flasche und scheint mit lauter Stimme auf sein Publikum einzureden. Auf dem Tisch vor ihm finden sich die Insignien seiner Gelehrsamkeit: Zirkel und Winkelmaß. Die Augenpartie mit den ovalen Brillengläsern und die mit zwei Punkten durchaus eindeutig definierte Nase lassen keinen Zweifel daran aufkommen, um wen es sich bei dieser Gestalt im weit fallenden Gewande des Zauberers handelt⁵⁵. Eine weitere besonders köstliche Karikatur besitzen wir aus späterer Zeit. Sie zeigt den Freund und Schüler Böcklins, Zurhelle. (Abb. Runkel-Böcklin „Neben meiner Kunst“, S. 104.) Seit den siebziger Jahren lebte er mit Böcklin in enger Zusammenarbeit, erst in München, dann in Florenz. Er war für den Meister fast wie ein Glied seiner Familie. In der Karikatur, die Böcklin von ihm zeichnete, tritt Zurhelle uns in seiner ganzen behaglichen österreichischen Art entgegen. Hier wie bei den anderen Karikaturen fällt auf, daß Böcklin immer das Liebenswerte herausfand und bei aller ungeschminkten Charakteristik nie „hässig“ wurde. Sehr aufschlußreich ist es, wenn man eine Photographie Victor Zurhelles zusammenhält mit der Karikatur von Arnold Böcklin⁵⁶ und eine zweite daneben legt von der Hand des Sohnes Hans Böcklin^{56a}. Aus dieser wie aus weiteren Zeichnungen des jungen Hans Böcklin sieht man deutlich, wie man es auch machen konnte, nämlich: die Häßlichkeit zum Anlaß seiner Spottlust zu nehmen. Die gleiche negativ

⁵⁵ Für die übrigen Zeichnungen vergleiche: Walter Ueberwasser im Atlantis-Heft vom Januar 1946, S. 42 ff.

⁵⁶ „Neben meiner Kunst: Flugstudien, Briefe und Persönliches über Arnold Böcklin“. Herausgegeben von Ferdinand Runkel und Carlo Böcklin, Berlin 1909, S. 104.

^{56a} Ebenda S. 97.

gewendete Art zeigt sich in anderen Zeichnungen von der Hand des jüngeren Böcklin, die den Bruder Arnold, Heinrich Wüscher, Hans von Marées als Vorwurf, oder besser als Opfer, ausersehen haben. Auch diese Zeichnungen verraten eine starke zeichnerische Begabung und einen Blick für das Charakteristische. Die Skizzen des alten Böcklin jedoch sprechen von einer ganz anderen Persönlichkeit, künstlerisch wie menschlich gesehen. Der Vergleich mit der Photographie zeigt deutlich, wo der Karikaturist erwacht in Böcklin und wie seine Hand zum Idealportrait und seine Gabe zur Karikatur aus der gleichen Wurzel entspringen: „Man muß sozusagen um die Figur herumgreifen können“, sagte er zu Otto Lasius⁵⁷. Und wie prächtig gelingt ihm das bei der Zeichnung Zurhelles. Mit wenigen umgreifenden Strichen ist die lustige Gestalt auf das Papier gebannt, alles an ihm ist lebendig und plastisch herausgearbeitet. Ein Beweis, wie der Karikaturist Böcklin sehr wohl des Mittels der Farbe entraten kann, wenn es ihm darum zu tun ist, einen das Wesentliche betonenden Gesamteindruck in flüchtiger Skizze festzuhalten. Aber der Erzähler ist stets wach, der alles registriert, was zur Charakterisierung der Persönlichkeit dienen kann: Die runden Schultern, die etwas zu kurz geratenen dicken Arme, die hinten hoch geklappte, prall sitzende Weste, und dann der Kopf mit dem steil abfallenden Hinterkopf und der so unendlich häßlichen, unendlich charakteristischen breiten Nase. Das mußte den Maler der Faune und Meergötter ja reizen. Auch das halbgeschlossene Lid des rechten Auges fehlt nicht. Doch in aller ins Faunisch-häßliche gesteigerten Schilderung liegt nichts Boshaftes. Die herzliche Gutmütigkeit, mit der uns Zurhelle auf der Photographie anstrahlt, spricht durch das Medium des Karikaturisten aus jedem krumpeligen Fältchen seines verrutschten Anzuges so gut, wie aus der leisen Aufwärtsrichtung des Kopfes mit der aus dem Gewirr der Barthaare sich hervorschlängelnden Zigarre. Und noch etwas läßt sich aus dieser Skizze sehen. Böcklin hat sich gelegentlich geäußert⁵⁸, man solle reine Profilstellung im Portrait möglichst vermeiden und hat auch in diesem Sinne gehandelt. Daß man einen Menschen rein im Profil sieht, ist erstaunlich selten der Fall. Darum empfindet der Beobachter solche Bilder häufig als befremdend und unähnlich. Reine Profilbilder finden sich in seinem Werk daher ausschließlich von solchen Personen, die er mehrfach und in mehreren Stellungen gemalt hat, nämlich: von sich selbst, Selbstbildnis der Weimarer Zeit (119); von seiner Gattin, Frau Böcklin mit dem roten Netz (142); und von seinen nächsten Freunden Professor Fritz Burckhardt (174) und Gottfried Keller (361). Für seine Karikaturen aber wählt Böcklin gerade das Profil sehr gerne — bei Zurhelle wie bei den Leimuttskizzen —, denn er erkannte die Möglichkeiten zur zeichnerischen Betonung und Überwertung des Charakteristischen, die in der

⁵⁷ Otto Lasius: „Arnold Böcklin 1884—89“, aus den Tagebüchern von Otto Lasius. Herausgegeben von Maria Lasius, Berlin 1903, Kap..XII, S. 93.

⁵⁸ Otto Lasius: a. a. O. Kap. XVI, S. 130 ff.

Profillinie liegen. Die Karikaturen bedeuten für Böcklin ein Sammeln von Eindrücken; es sind gewissermaßen seine plain-air Studien. In diesen Zufallszeichnungen und Momentaufnahmen lernte er seine Leute auswendig. In ihnen sammelte er sein Material, das ihn befähigte, später sowohl seine großen Kompositionen wie auch seine Portraits weitgehend aus der Erinnerung zu malen. Zugleich liegt hier auch die Voraussetzung zu seiner starken Unabhängigkeit von photographisch-realistischer Einzelschilderung und damit eine Vorbedingung mehr für seine zum Teil auf einen so großartig erfaßten Generalnenner gebrachten Portraits wie die alte Frau Müller (173) und die späteren von Bayersdorfer (258) und Gottfried Keller (361).

Eine ganz eigenartige Stellung aber beanspruchen die berühmten

6 Sandsteinmasken, 1871 (206) Abb. „Neben meiner Kunst“, S. 29

für die neuerbaute Kunsthalle in Basel. Diese Masken haben damals viel Staub aufgewirbelt und zu allerlei Interpretationen Anlaß gegeben. Böcklin hat in späteren Jahren stets abgestritten, daß es sich hier um Karikaturen seiner Mitbürger gehandelt habe. In dem Buche „Neben meiner Kunst“⁵⁹ wird viel Überredungskraft angewendet, um zu beweisen, daß dem Künstler, der in der Bearbeitung des brüchigen Sandsteins ungeübt gewesen sei, hie und da unter dem Druck des Meißels ein Stück abgesprungen wäre, wo er es garnicht wollte. So sei er gezwungen gewesen, gegen seine ursprüngliche Konzeption die Form der Gesichter immer wieder zu ändern. Daß diese Erklärung aber nicht stichhaltig ist, beweisen zur Genüge die fünf erhaltenen Gipsmodelle zu den Masken, die von diesen nur sehr wenig abweichen. Daß der Künstler mit diesen Masken sich an einigen seiner Mitbürger hätte rächen und sie anprangern wollen, ist in dieser krasen Form sicher nicht der Fall. Der Karikaturist Böcklin sah seinen lieben Nächsten durch die Brille seines goldenen Humors und nicht mit dem scharfen Blick des Kritikers. Was der Kritikus dem Künstler bedeutete, erzählt ja deutlich genug das al fresco gemalte Konterfei dieser Species Mensch im Treppenhaus des Basler Museums. Mit vernichtendem Blick schaut er über die auf der Mitte der Nase thronenden Gläser des Kneifers hinweg. Die Haare stehen spitz nach allen Seiten ab, und der verbissene Mund kaut auf dem Gänsekiel, mit dessen Hilfe er kein gutes Haar an seinem Opfer lassen wird (187 e).

Daß es sich bei den vorerwähnten plastischen Karikaturen um Masken handelt, sichert ihnen ihren ganz eigenen Standort. Ein Vergleich mit dem, was man gemeinhin in der Plastik unter Masken versteht, zeigt den Abstand der Böcklin'schen Skulpturen von diesen. Gerade in Basel bot sich dem Künstler ja die Möglichkeit einer

⁵⁹ a. a. O. S. 127/28.

Anregung zu seinen Schöpfungen in Gestalt der vier in Blei gegossenen Masken über den Fenstern des Erdgeschosses am sogenannten Blauen Haus, sowie die Stuckmasken über dem Eingang zum Weissen Haus und an den Fensterstürzen rechts und links davon. Diese beiden zusammenkomponierten Häuser aus den sechziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts, die zum Imponierendsten gehören, was Basel an Bürgerhäusern dieser Zeit aufzuweisen hat, waren dem aufnahmefähigen Blick Böcklins sicher nicht entgangen, und er mag wohl besonders oft vor den vier prächtigen, von unbekannter Hand geschaffenen Masken am Blauen Haus, dem Reichensteiner Hof am Rheinsprung 16 gestanden und sie seinem Gedächtnis eingeprägt haben. Der grundlegende Unterschied zu seinen eigenen Schöpfungen ist der, daß diese Masken etwas symbolisieren. Es sind die Personifikationen der vier Jahreszeiten, kenntlich an ihrem Kopfschmuck, wo das Haar durch Blüten: Frühling, Ähren: Sommer, Trauben: Herbst und eine Art Eis oder Schnee: Winter ersetzt ist. Es liegt ihnen also eine symbolische Idee zu Grunde. Das Gleiche könnte man geltend machen für die wieder einem ganz anderen Ideenkreis entspringenden, berühmten vierundzwanzig Masken sterbender Krieger im Lichthofe des Berliner Zeughauses, von der Hand Andreas Schlüter's. Auch hier eine symbolische Grundhaltung. Die Leiden und Schrecken des Krieges, für die der Künstler eine in ihrer Art gültige Form gefunden hat, kommen in ergreifender Weise zum Ausdruck. Letzten Endes also steht hinter diesen Schöpfungen eine übergreifende Gesamtidee, genau wie bei den Werken mittelalterlicher Künstler. Selbst in der Anonymität verharrend, war ihnen der Mensch nur darstellungswürdig zur Ehre und Verherrlichung Gottes und seiner Schöpfung, in die er eingeordnet war, als unbedeutendes Glied nur, das seinen Wert erst erhielt in der Harmonie des Ganzen. Damit hat die Bezeichnung Maske einen tieferen Sinn, sie ist nur die äußere Form, die den dahinter liegenden Gehalt des Symbols verbirgt, maskiert.

Ganz anders die Böcklin'schen Steine. Es sind äußerst individuell und sehr subjektiv gesehene Gesichter, so lebendig und lebensnah wie seine Faune und Meergötter, hinter denen ja nicht selten reale Menschen aus des Malers engstem Freundeskreise sich verbergen. Die Maske des Schreienden gehört ganz in die Kategorie dieser Naturwesen, und im Grunde auch die Zahnwehfratze. Dennoch, so ganz von der Hand zu weisen ist es nicht, daß einige dieser Masken zum mindesten gewisse Anspielungen enthalten auf Persönlichkeiten seiner Umgebung. Da ist zum Beispiel die Maske mit dem Backenbart, die in zweifacher Variation den gleichen Typus abwandelt, einmal mit tiefen Furchen auf der Stirne und kahlem Haupte, zum zweiten mit glatter Stirne, in die das Haupthaar in Form einer schwungvollen Locke herabreicht. Dieser Kopf trägt für den Eingeweihten die Charakteristika des sogenannten „Cylinder-Bernoulli“, des damaligen Sekretärs der Kunsthalle, der eine stadtbekannte Persönlichkeit war. Und noch in einer weiteren

Darstellung scheint sich eine ganz bestimmte Vorstellung zu konkretisieren, indem hier nämlich das typisch Baslerische für den aufmerksamen Beobachter besonders stark zum Ausdruck kommt. Die Fama weiß denn auch, wie mir ein alter Basler bestätigte, den Namen Jacob Burckhardts mit diesem Bilde zu verbinden, und es scheint mir, daß diese Ideenverbindung durchaus nicht so abwegig sei, wie man das seinerzeit wohl geflissentlich betonte. Die Masken entstanden im Frühjahr 1871, zu einer Zeit also, da der Künstler eben die mit soviel Freude begonnenen und mit soviel Ärger durchgeführten Fresken für das Museum vollendet hatte. Wir wissen, daß Böcklin diesen ehrenvollen Auftrag weitgehend dem Freunde Jacob Burckhardt verdankte. Wir wissen aber auch, daß eben diese Fresken zum Anlaß des endgültigen Zerwürfnisses zwischen den beiden Freunden wurden. Da ist es nicht von der Hand zu weisen, daß beim Modellieren seiner Köpfe dem Künstler gewisse Züge des einstigen Freundes in der Verzerrung des abweisenden, Nase-rümpfenden Kritikers vor Augen gestanden haben mögen. Daß er es aber nur bis zu gewissen Anklängen und nicht zur eindeutig kenntlichen Karikatur des großen Gelehrten und einstigen Freundes in dessen eigener Vaterstadt kommen ließ, ist eine Frage des Taktes und als solche eine Selbstverständlichkeit, zumal Böcklin ja vermutlich damit nur erreicht hätte, daß die Masken sogleich wieder entfernt worden wären. Das aber sind Baslerische Lokalfragen. Für die künstlerische Einordnung des Werkes ist es gänzlich belanglos, ob der oder jener Basler zu Recht oder Unrecht in diesen Masken erkannt werden kann. Ihrem Wesen nach gehören sie, wie ich ausgeführt habe, in das Gebiet der Karikatur so gut wie die al fresco gemalten Medaillons, der schon genannte Kritiker und der Dummling über den Fenstern im Treppenhaus des Museums, und nicht zu den symbolhaft vertieften Masken mittelalterlicher Tradition.

Es liegen uns zu diesen Masken im ganzen zwei Vorstufen vor: außer den fünf Gipsmodellen⁶⁰ auch noch ein Skizzenbüchlein⁶¹, Hochformat 12,7 × 12 cm. Böcklin hat die Seiten numeriert, die Skizzen zu den Masken aber von hinten beginnend gezeichnet, so daß die Seitenzahlen rechts unten in der Ecke auf dem Kopf stehen. Von den in diesem Büchlein befindlichen Zeichnungen führt aber nur eine sehr vage Verbindung zu den plastischen Gipsmodellen. Es handelt sich um flüchtige karikierende Kopfskizzen, von denen durchaus nicht jede eindeutig mit der späteren plastischen Gestaltung zu identifizieren ist. Eine der sechs Skizzen, Seite 46, ein markantes Gesicht, drei viertel von vorne, gehört sicher zu keiner der Masken. Ferner fehlt eine Skizze zu Jacob Burckhardt, was bei Böcklins Art die Menschen in seinem Gedächtnis zu notieren, nicht verwunderlich war. Das Gesicht war ihm sicherlich bis in alle Einzelheiten vertraut. Bei den übrigen Skizzen fällt auf, daß es

⁶⁰ Im Besitz der öffentlichen Kunstsammlung Basel.

⁶¹ Im Besitz des Kupferstichkabinetts Basel.

Böcklin sichtlich Freude bereitete, die Ohren möglichst groß, möglichst abstehend zu schildern, ein Motiv, das in der Zeichnung außerordentlich gut zu karikierenden Übertreibungen geeignet ist. Bei der Umsetzung in die Plastik jedoch würde die Geschlossenheit der Form wesentlich darunter leiden, weshalb der Künstler hier darauf verzichtete und die Ohren anliegend formte, so daß wir bei den sämtlich de face gehaltenen Fratzen erst zur Seite treten müssen, um sie überhaupt zu sehen. In diesem kleinen Zuge zeigt sich, wie der Plastiker Böcklin sehr wohl die speziellen Gegebenheiten dieser Kunstform von denen seines eigentlichen Gebietes, nämlich Zeichnung und Malerei, zu trennen wußte. Am eindeutigsten als Vorstudie für eine spätere Fratze erweist sich der Kopf auf Seite 44, bei dem der Künstler auch schon den trapezförmigen Schlußstein, auf dem die Fratzen aufliegen, mitskizzierte. Im Ganzen sind die angeführten Skizzen etwa wie Stichworte zu werten, die der Künstler sich aufnotierte, um den Bereich der Möglichkeiten abzutasten. Mit der Gestaltung dieser sechs Masken wird unter Beweis gestellt, was sich in den gezeichneten Karikaturen bereits verriet, Böcklins eminentes Verständnis für plastische Wirkung. Besonders die Zahnwehmaske und die mit den Burckhardt-Anklängen sind durchaus mit dem Auge des Plastikers gesehen. Immer wieder hat ihn ja auch das plastische Gestalten in seinen Bann gezogen, vor allem das Problem farbig gefaßter Plastiken. Mit bewundernswerter Intuition hat Böcklin schon damals erkannt, daß auch die Meisterwerke der griechischen Klassik mit leuchtend bunten Farbakzenten zu denken sind. Aus diesem Interesse heraus entstanden in gemeinsamer Arbeit mit seinem Schwiegersohn, dem Bildhauer Peter Bruckmann, unter anderem der Froschkönig, 1886 („Plastische Werke“ 5) und die Büste seiner Frau, 1891 („Plastische Werke“ 8), die Bruckmann nach den Angaben des Meisters modellierte und die dieser selbst polychromiert hat. Bereits in die Zeit seiner eingehenden Studien über die enkaustische Malerei fällt die Bekanntschaft Böcklins mit einem jungen, aus Dessau gebürtigen Bildhauer Schubert, der im Jahre 1873 in Rom lebte. Schubert hatte ein Relief mit der Grablegung Christi gehauen, das in der Sakristei der Klosterkirche San Alfonso in Rom Aufstellung finden sollte. Als nun aber der Abt des Klosters die Bemalung des Werkes wünschte, damit es sich besser in die polychrome Architektur und Plastik der Kirche einfüge, übernahm Arnold Böcklin die Leitung dieser Arbeit und war in dieser Angelegenheit eine ganze Weile gemeinsam mit den Bildhauern Schubert und Peter Lenz, nebst einigen Malern und Architekten in der idyllischen Abgeschlossenheit des Klosters tätig.

Im Zusammenhang mit den Karikaturen sei es nun noch gestattet, um ein wenig die chronologische Abfolge zu unterbrechen und kurz auf ein Gebiet einzugehen, das sich nahe mit Böcklins Eigenart als Karikaturist berührt.

c) Verkappte Bildnisse:

Wie die Fratzen für die Basler Kunsthalle keineswegs ein reines Phantasieprodukt sind, so tauchen auch in des Künstlers Gemälden für den Kundigen allenthalben vertraute Gestalten auf. Da ist zuerst einmal der Leiter der Zoologischen Anstalt in Neapel, Dr. Anton Dohrn, mit dem Böcklin seit dem gemeinsamen Aufenthalt in Ischia im Sommer 1880 in enger Freundschaft verbunden war. In einem Brief an Carlo Böcklin bezeugt Dohrn selbst, daß ihn Böcklin 1885 zum Urbild des vergnügten alten Meergottes im Spiel der Wellen (324) genommen habe⁶². Carlo selbst meint, das Bild Dohrns in der Tritonenfamilie (302) von 1880 zu erkennen. Zieht man eine Photographie herbei, so bestätigt sich die Aussage für beide Bilder. Besonders eindrücklich dokumentiert sich die Ähnlichkeit in der Tritonenfamilie, wo das vergnügte Profil des Herrn Geheimrat sich gegen den hellen Himmel abhebt, während er sein Söhnchen Bogus auf den Knien reiten läßt.

In der Familie Böcklin hat sich ferner die Ansicht erhalten, der Meister habe in der so überaus poetischen Idylle „Faune belauschen eine Nymphe“⁶³ aus dem Jahre 1884, dem einen der beiden in andächtige Bewunderung versunkenen Faune die Züge seines großen Zeitgenossen Franz Lenbach verliehen. Wir haben gesehen, wie die beiden Künstler seit den gemeinsamen Weimarer Jahren noch längere Zeit eine enge Arbeitsgemeinschaft, wenn nicht sogar Freundschaft, verband. Das Leben hat die beiden in den Jahren 1863—68 auch in Rom zusammengeführt, und es existieren, wie eingangs erwähnt, zahlreiche Skizzen sowie auch einige Gemälde, die Böcklin von dem später so berühmten Portraitisten gefertigt hat. Eines dieser Bilder, gemalt um 1863 in Weimar, gehört zur Sammlung Sturzenegger in St. Gallen⁶⁴. Es ist eine Ölstudie auf Leinwand, braun in braun gehalten. Mit sicher sehr guten Einzelzügen, wie etwa das verschwollene linke Auge, stellt das Bild im Ganzen keine große Leistung dar. Es wirkt tot in der Monotonie seiner wohl nur untermalten Farbgebung und bedrückend mit dem verkniffenen Gesichtsausdruck. Das Verhältnis beider Künstler zueinander war äußerlich, wenigsten in den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft, ein recht gutes, wenn sie auch, besonders was das Bildnis betrifft, eine grundsätzlich verschiedene Haltung einnahmen. Schon zu Anfang der sechziger Jahre in Weimar trat Böcklins symbolisch-idealistische Betrachtungsweise der des individualistischen Physiognomikers Lenbach gegenüber, ein Unterschied, der sich im Laufe der Jahre immer mehr verschärfen sollte. In den siebziger Jahren trat eine völlige Entfremdung ein, und von Böcklins Seite muß eine stille Abneigung vorhanden gewesen sein. So war es vielleicht nicht so ganz von ungefähr, daß dem Künstler in den

⁶² Abgedruckt in: „Neben meiner Kunst“, a. a. O. Anmerkung zu S. 60/61.

⁶³ Verzeichnis H. A. Schmid Nr. 329.

⁶⁴ Verzeichnis H. A. Schmid Nr. 176 a.

achtziger Jahren das Bild des einstigen Weggenossen, der mittlerweile zu so großem Ansehen und Einfluß gelangt war, wieder auftauchte. Ein Vergleich mit dem frühen Bilde im weichen Käppchen zeigt eine unverkennbare Ähnlichkeit zum andächtig versunkenen Faune, die Nasenpartie und die großen Ohren machen es wohl wahrscheinlich, daß die Physiognomie Lenbachs hier Pate gestanden hat.

Von einer anderen, schon recht boshaften Persiflage erzählt Otto Lasius in seinen Tagebüchern. Die Betroffenen sind in diesem Falle der Berliner Kunsthändler Gurlitt und seine Frau. Mit Gurlitt wurde Böcklin in den Jahren 1876—77 bekannt. Dieser arbeitete mit Steinbarth zusammen, von dem Böcklin Mitte der achtziger Jahre auch ein bei H. A. Schmid nicht verzeichnetes Bild gemalt hat⁶⁵.

Mit beiden Kunsthändlern erlebte Böcklin viel Ärger und Enttäuschungen, was in einem Prozeß um das Bild „Die drei Grazien“ (354) 1888 seinen Höhepunkt erreichte und schließlich zum Krach führen sollte. Weitgehend resultierten diese Schwierigkeiten aus der völligen Verständnis- und Interesselosigkeit des Künstlers für alles, was mit Geld und den Dingen des praktischen Lebens zu tun hatte. Die Verärgerung des Künstlers, angesichts der oft wirklich nicht unbedenklichen Praktiken dieser Herrn, erreichte ihren Siedepunkt, als zu verschiedenen Malen Drittpersonen erschienen und unter dem Vorwande ein Bild für sich zu bestellen, von dem gutgläubigen Maler Bilder zu besonders billigen Preisen erlangten, die dann schließlich im Salon des Kunsthändlers wieder auftauchten. Als nun eines Tages wieder solch ein Kunstfreund bei Böcklin erschien und ihn bat, einen Versuch mit seinen neuen Malbrettern zu machen, nahm Böcklin seine Rache. Er malte seine „Susanna im Bade“ (352) und gab ihr die Züge der Gattin des verhaßten Händlers⁶⁶. Dies ein kleines Beispiel aus dem Gebiete der Persiflage für Böcklins doch nicht immer zartfühlenden Humor.

Was aber das Kapitel „Verkappte Bildnisse“ betrifft, so ist vor allem bekannt, daß des Künstlers Tochter Clara ihm nicht nur zu einigen seiner schönsten Bildnisse Anlaß gab, sondern daß ihr feines Gesicht in idealisierter Form allenthalben in des Künstlers Werk aufgespürt werden kann. Schon die zarte dunkelhaarige Mädchenfigur im blauen Gewande auf dem Basler Fresko der Flora von 1869 (187 b) scheint etwas von der erblühenden Schönheit des damals fünfzehnjährigen Mädchens wiederzuspiegeln. Wohl am unvermitteltesten finden wir ihre Züge in dem schönen Kopf der Euterpe (217) von 1872, der Muse des Anakreon (224) von 1873, und ins Pathetische gesteigert, in der Melancholie (216) der Fassung von 1871. Ein

⁶⁵ Laut Katalog der Berliner Ausstellung von 1927, S. 58, Nr. 169. Im Besitze von Walter Beyer, Neu-Babelsberg. Vgl. auch das Bestätigungsschreiben, Carl Steinbarth an Böcklin, Berlin, 30. XII. 1888, abgedruckt in: „Böcklin-Memoiren“ XI, S. 297.

⁶⁶ Otto Lasius: a. a. O. Kap. XV, S. 120/21.

unvollendetes Bildnis aus der gleichen Zeit hat uns die Züge dieser kleinen Halb-Italienerin bewahrt, kurz bevor eine schwere Erkrankung im Winter 1872/73 den Schmelz dieses ausdrucksvollen Gesichtes zerstörte (222).

Die hier genannten Werke lassen deutlich erkennen, wie eng bei Böcklin Idealportrait und figürliche Darstellung untereinander und mit der Portrait-Darstellung verschmolzen sind. Seine Portraits sind zugleich weitgehend Erfindung, Dichtung, Neuschöpfung. Hierin liegt der große Unterschied zur Arbeitsweise Lenbachs und die Verwandtschaft mit den Deutsch-Römern. Hinter Böcklins Streben, auch im Portrait die menschliche Erscheinung in eine künstlerische Gesamtwirkung einzubauen, steht grundsätzlich die gleiche idealistische Einstellung, wie hinter Feuerbachs Suchen nach Monumentalität und Marées' Ringen um die reine Form. Die siebziger Jahre sahen denn auch eine enge Freundschaft aufblühen zwischen Marées und Böcklin, die jedoch nicht minder zum Scheitern verurteilt war wie das gute Verhältnis mit seinem Antipoden Lenbach⁶⁷.

Im Jahre 1873 malte Böcklin die Pietà der Berliner Nationalgalerie, von der wir wissen, daß Böcklin das Bild eigentlich nicht verkaufen wollte, weil er seine verstorbenen Kinder darauf gemalt habe⁶⁸. Mit vollkommener Selbstverständlichkeit fügt der Künstler das Köpfchen seiner kleinen Lucia hier ein, die er durch einen Unglücksfall 1868 im zarten Alter von sieben Jahren verloren hatte und deren Tod er nie verwinden konnte. So verquickt sich ihm dieses erhabene Thema der um den Leichnam Christi trauernden Mutter mit dem eigenen Schmerz um den Verlust seiner Kinder, denen er in dieser Form ein Denkmal setzt. Nur durch die Assoziation des Beschauers, der die Köpfchen in den Wolken erscheinen sieht, werden Engelköpfchen daraus. Tatsächlich sind es nichts als Portraits, aus der Erinnerung gemalt, wie wir das ja so häufig in des Künstlers Werk treffen. Die Ähnlichkeit mit dem Portrait der kleinen Lucia (147), im Besitze der Basler Galerie, aus dem Jahre 1868 ist unverkennbar, selbst nach einer kleinen Reproduktion. Von den anderen Kindern kann ich bezüglich der Ähnlichkeit nichts sagen, da mir von ihnen keine weiteren Darstellungen bekannt sind. Doch wird dessen in allen Besprechungen des Bildes Erwähnung getan⁶⁹. Das führt mich zum Thema der Kinderbildnisse im Böcklinwerk, die sich durch sein ganzes Oeuvre hinziehen.

a) Kinderbildnisse:

„Kinderbildnisse werden den schwersten Aufgaben der Malerei zugezählt, weil sie eine sehr entwickelte Fähigkeit des Seelenlesens

⁶⁷ Frau Angela Böcklin: „Böcklin-Memoiren“ a. a. O. Kap. IX, S. 187/88.

⁶⁸ G. Floerke: „Zehn Jahre mit Böcklin“ a. a. O., S. 67.

⁶⁹ Vgl. u. a. Johannes Mauskopf: „Böcklins Kunst und die Religion“, München, Bruckmann 1905, S. 42.

voraussetzen“⁷⁰. Diesen Satz E. Waldmanns kann man mit umgekehrtem Vorzeichen auf Böcklin anwenden. Gerade weil er kein sehr entwickeltes Vermögen besaß, in die Seele eines Menschen hinein zu leuchten, sind ihm die Kinderbilder oft besonders gut gelungen. Er selber war ja ein großes Kind, und sein Verhältnis zum Kinde war kein psychologisch studiertes, sondern das ganz natürliche Verständnis für die verwandte Seele. Seine eigenen Kinder waren ihm eine Quelle reinsten Freude und tiefsten Leides. Jede Krankheit, jeder Tod — und der Tod hielt erschütternd oft Einkehr in seinem Hause — wurde ihm zum tiefgreifenden Erlebnis in solchem Maße, daß seine junge Frau oft zum Schmerz um das Kind auch noch die Sorge um den in seiner Verzweiflung völlig hilflosen Gatten zu tragen hatte. So starb dem jungen Paar das erste Kindchen

Frederigo (12) (Fritzchen) im Cholerasommer 1855, kaum 13 Monate alt. Sein Köpfchen im rosa Häubchen, wohl das früheste ausgeführte Kinderbildnis in Böcklins Werk, befindet sich heute im Kunsthause Luzern. Es ist mit Öl auf Karton gemalt im kleinen Maßstabe von nur $14,9 \times 14,2$ cm. Schon das Format als solches ist bezeichnend für das Kindlich-Unfertige des kleinen Kerlchens. Fast quadratisch, ist es nur um wenig breiter als hoch. Wie das Format, so sprechen auch die Farben für sich, in ihrer Abgestimmtheit auf ganz zarte, helle Aquarelltöne. Der Hintergrund spielt in feinen Schattierungen von zart hellem Gelbgrün ins Olivgrün der dunkleren Schattenpartien hinüber. Davor steht in fest geschlossener Umrißlinie das Köpfchen und der Oberkörper, von dem noch ein Weniges der Ärmchen mit sichtbar wird; gerade so viel, daß alles Bewegliche ausgeschlossen ist und nur das Hilflöse eines solchen kleinen Menschenbündels zum Ausdruck kommt. Das Köpfchen mit den hängenden Pausbacken wird von einem ganz leicht rosa getönten Häubchen fest umschlossen. Ein paar dunkelblonde Härchen schauen darunter hervor. Das Gesichtchen ist mit dem lebhaft getönten Karnat, feuerroten Bäckchen, leuchtend rotem Mäulchen und einem roten Nasenspitzchen unglaublich lebendig und wirklich. Kugelrund wächst es direkt aus der weichen Rundung der Schulter auf, für den Hals ist noch gar kein Platz vorhanden, und die dicken Bäckchen liegen weich und rund auf dem weißen, gefältelten Hemdchen, unter dem in warm kupferfarbenen Sammet noch ein Stück der Ärmel zu sehen ist. Es ist ein richtiges Baby, ohne jede Konvention und ohne jede Tendenz zur Stilisierung. Wir haben weder einen Putto noch ein sentimentales Salonkind vor uns. In dieser Selbstverständlichkeit wird das Bildchen zur Darstellung des Kleinkindes schlechthin. Es ist quasi der Typus Baby, den Böcklin hier geprägt hat, in all seiner molligen, zärtlichen Weichheit, dessen Blick noch völlig ungewiß ins Leere geht. Angesichts dieser unver-

⁷⁰ Emil Waldmann: „Das Bildnis im neunzehnten Jahrhundert“, Berlin 1921, S. 70.

fälschten Natürlichkeit erinnern wir uns wieder, daß der Maler eben jetzt seine zartest erfüllten Landschaften gestaltete und das wunderschöne stille Portrait seiner jungen Gattin mit dem schwarzen Schleier schuf (75).

Nun ist es zweifellos ein Unterschied, ob ein Künstler das Bild seines eigenen Kindes aufzeichnet, dessen Wesen und Züge ihm in jeder Einzelheit vertraut sind, oder ob ein Auftraggeber von außen her an ihn herantritt mit der Bitte um ein Bildnis eines dem Künstler fremden Kindes. Schwieriger noch als bei Erwachsenen ist hier das vom Künstler Geforderte, denn zur objektiven Bildnistreue kommt nicht selten hinzu, was liebende Elternherzen in ihr Kind hinein wünschen und sehen und vom Künstler zum Ausdruck gebracht haben wollen. So sind auch in Böcklins Werk die Bilder seiner eigenen Kinder weitaus die lebensvollsten und natürlichsten.

Ebenfalls im Kunsthaus Luzern kann man neben dem frühen Bilde, das seinen Erstgeborenen darstellt, ein nicht minder reizvolles Bildchen bewundern, welches Böcklin Jahre später in Weimar von seinem Sohn Arnold gemalt hat.

Sohn Arnold, 1861 (120)

Die Maße des Bildes sind, wie es sich heute dem Beschauer darbietet, im Lichten 31 cm hoch und 32,5 cm breit, und es sind nur Kopf und Oberkörper bis zum Armansatz noch sichtbar. Ich sage „noch“, denn dem Bilde ist schon kurz nach seiner Entstehung ein kleines Familienunglück zugestoßen. Ursprünglich war nämlich der neunjährige Arnaldo in ganzer Figur mit seinem Hunde spielend dargestellt. Dann aber benutzte dieser gleiche Junge das Bild als Zielscheibe beim Pfeilschießen, und so mußte der völlig zerschossene untere Teil des Bildes abgeschnitten werden⁷¹. Soll man das bedauern? Dieses Bubenköpfchen bildet ein so ausgewogenes, abgerundetes Ganzes, daß mit der Dreingabe des Hundes nur allzuleicht die prachtvolle Geschlossenheit ins Genrehafte hätte abgleiten mögen. Das Gesichtchen nimmt fast genau die Mitte des Bildes ein und ist de face gegeben mit einer kaum merklichen Drehung nach rechts, nur eben so viel, daß der Künstler die Möglichkeit hat, ein Zipfelchen des rechten Ohres unter dem Haar hervorzulassen. Das Köpfchen scheint in direkter Anrede auf den Beschauer einzudringen, mit lebhaft offenem Blick aus hellen Augen, die mit starken Glanzlichtern von sammetdunkeln, in einem Strich durchgezogenen Wimpern gerahmt werden. Auch der leicht geöffnete Mund ist mit einem starken Glanzlicht auf der Unterlippe gemalt, und der ganze Habitus des ernstesten prüfenden Gesichtchens ist der eines kleinen Fragers. Man hat den Eindruck, das Kind müsse gleich zu sprechen anfangen. Äußerst wirksam sind die Kontraste aufgebaut: Zum zarthellen Inkarnat, dichtes schwarzbraunes Haar, das wie eine Kappe das helle Gesichtchen rahmt und vom hellen,

⁷¹ Laut Bericht von Frau Carlo Böcklin, Schwiegertochter des Künstlers.

bläulichgrünen Hintergrunde abgehoben ist. Das Farbenspiel ist in diesem Bilde ein besonders reizvolles. Da ist noch nichts von der manchmal so schreienden Härte wie die Farbskala der späteren Bilder sie häufig aufweist und noch nichts von der wächsernen Bleichheit, mit der Böcklin die Portraitierten zu Ende der sechziger Jahre so gerne begabte. Die beherrschenden Farbtöne bilden den Dreiklang eines duftigen, blaugrünen Hintergrundes, dessen Farbe in den Augen des Kindes gleichsam als Reflex wiederkehrt, zusammen mit dem warmdunklen Haar und einem matten fraise-rosa im Gewande. Ein weißes Kräglein steht in weichen Falten um das kurze Hälschen und läßt das Köpfchen wie eine Blüte aus hellen Kelchblättern herauswachsen. Im dunklen Haare spielen ein paar helle Lichtreflexe. Hie und da löst sich eines der Härchen ab aus den festen Umrissen der Frisur und steht so vor dem hellen Grunde. In der restlosen Schlichtheit und Bescheidenheit der Darstellung, die in dem erhaltenen Stück so ganz auf jegliches schmückende Beiwerk und jede symbolisierende oder verniedlichende Zutat verzichtet, hat das Bildchen den Vorzug einer unglaublichen Zeitlosigkeit. Der Junge ist einfach da, so und nicht anders. Und so viel von der kindlichen Seele ist eingefangen, daß in der Mischung von Trotz und Offenheit eine ganze kleine Persönlichkeit uns anschaut mit hellen prüfenden Augen.

Und noch ein drittes Mal gelang dem Künstler ein in sich geschlossenes Kunstwerk von seltenem Zauber mit dem 1864 gemalten Bilde seines etwa dreijährigen Töchterchens

Lucia (147) Abb. Schmid IV, S. 39

H. A. Schmid ⁷² sagt in seinem großen Böcklinwerk: „Die hinreißenden Leistungen sind sämtlich Darstellungen von Künstlern, Kindern oder seinen nächsten Angehörigen gewesen“. Und beim Betrachten dieses Kinderbildes mag einem wohl der Ausdruck „hinreißend“ auf die Lippen kommen. Wie bei den beiden eben besprochenen Bildern handelt es sich um ein Brustbild vor ganz zurückhaltendem Hintergrunde, so daß wirklich nur das Köpfchen selbst zur Geltung kommt. Wieder ist es eine kleine Persönlichkeit, hinter deren runder Kinderstirne sehr ausgeprägte Gedanken ihren Platz zu haben scheinen. Das beweist der Blick der großen, ernsten Augen, die so nachdenklich und beobachtend, am Beschauer vorbei, zur Seite blicken. In ungeschminkter Natürlichkeit fallen die Haare in ein paar dunklen Strähnen über die Stirne, um zu beiden Seiten des Köpfchens in leichtem Geringel auf die Schulter herabzuhängen. Ganz leise sind die Lippen geöffnet, nicht zum sprechen, mehr so, daß man meint, den Atem des Kindes zu spüren. Eine Kette von blaßroten Stabkorallen ist zwiefach um den Hals gelegt. Sie wird vom fein gefältelten, weißen Krägelchen nach außen hin umschlossen. Die Art, wie das Köpfchen mit der betonten Kinn-

⁷² H. A. Schmid: a. a. O. Bd. 2, Kap. IV, S. 16.

partie auf dem kurzen, doch sehr ausgesprochenen Hälschen sitzt, nimmt in nuce die Erscheinung und Haltung der Muse des Anakreon, der Sappho und so manches anderen der späteren Böcklin'schen Köpfe vorweg. Das kleine Mädchen mit dem bezaubernd kindlichen Ausdruck ist bereits eine kleine Frau Böcklin. Das Köpfchen ist, unbeschadet des großen Charmes, sehr viel stärker in klassischer Weise komponiert, als es bei den vorher besprochenen Bildern seiner kleinen Brüder der Fall war. Die Farbgebung ist wieder äußerst dezent: erdigbrauner Hintergrund, weißes, blaßrosa überhauchtes Kleidchen mit feinen grünen Streifen, das Karnat warm getönt mit zart rosigen Wangen und einem hellen Glanzlicht auf dem roten Nasenspitzchen, soweit man bei dem breiten Stumpfnäschen davon sprechen kann.

Kinderbildnisse haben zu Böcklins Zeit auch Feuerbach, Thoma, Lenbach und Böcklins Landsmann Stückelberg in mehr oder minder großer Zahl gemalt. Nur sehr gering aber ist unter all diesen Bildern der Prozentsatz derer, die zu Recht die Bezeichnung Kinderbildnis tragen. Es ist nur allzu oft das Kind unter dem sentimentalischen Aspekt von Assoziationen gesehen, die sich an den Begriff „Kindheit“ knüpfen. Noch die Generation vor Böcklin hatte ein ganz anderes, unkompliziertes Verhältnis zum Kinde. So sagt Emil Waldmann in seinem vorerwähnten Buche angesichts des reizenden Bildes, das Eduard von Steinle von seiner kleinen Tochter malte⁷³ (1810): „Die Zeit konnte mit der Physiognomie noch etwas anfangen“ . . . und er führt als weiteres Beispiel die fünf auf einem Blatte vereinigten Köpfchen an, die Moritz von Schwind von den Kindern seines Freundes Jul. Schnorr von Carolsfeld malte⁷⁴. Jedes der fünf Kinder ist hier so eindeutig in seiner Eigenart erfaßt und charakterisiert, daß man weit suchen muß, etwas Ebenbürtiges zu finden, und dann wohl die Böcklin'schen Bilder mit gutem Recht daneben halten mag.

Schwind war für die kurze Spanne des Jahres 1855 des jungen Stückelberg Lehrer, ehe dieser nach Italien ging. Für Stückelberg wurde das Kinderbildnis zum künstlerischen Hauptthema⁷⁵. Aber wie weit ist er mit seinen Bildern von der zeitlosen Kunst entfernt, die das Schwind'sche Blatt auszeichnet. Die Stückelberg'schen Kinderbilder bleiben bei allem Liebreiz, der ihnen eignet, doch immer Dokumente ihrer Zeit. Es ist das Kind ins Liebreizende sentimentalisiert. Sehr häufig wird den Bildern ein Thema zugrunde gelegt: Des Künstlers Söhnchen Alfred sitzt als Klosterschüler mit geneigtem Köpfchen auf einem Felsen, einen Raben auf der Hand⁷⁶. Veilchen von St. Raphael ist ein anderes Bild benannt, das sein ältestes Töchterchen mit einem Veilchenstrauß in der herabhängenden

⁷³ Vgl. Anm. 70, Text und Abbildung S. 70.

⁷⁴ Text und Abbildung S. 71.

⁷⁵ Gertrud Lendorff: Ernst Stückelberg, Kinderbildnisse, Basel 1942.

⁷⁶ Gertrud Lendorff: Abbildung 60 und Einleitung.

den Linken zeigt ⁷⁷. Mit tödlich ernstem Gesichtchen schaut es über das Meer. Ein anderes Mal wird das Bildnis eines kleinen Knaben, als Geburtstagsüberraschung für den Vater, zum römischen Schafhirten umstilisiert, der mit dem Lämmchen über den Schultern, einem schwarzen Schaf zu Füßen, in malerischer Haltung an einem Felsvorsprung lehnt ⁷⁸. Auch das „Kind mit der Eidechse“ unserer Basler Galerie gehört in diese Richtung ⁷⁹. Wohl hat auch Stückelberg ganz hervorragende Bildnisse geschaffen, die nichts anderes wollen, als nur das Kind in seiner Eigenart erfassen, so besonders in den überaus reizvollen Bildern von den Kindern seiner in Reute lebenden Schwester. Aber der Hang zum Lieblichen, Niedlichen bleibt stets spürbar; es sind doch immer gar zu schöne Kinder ⁸⁰.

Durch die Art der genrehaften Auffassung steht Stückelberg seinem und Böcklins großem Landsmann, dem im gleichen Jahre 1831 geborenen Albert Anker nahe. Wenn man die Kinderdarstellungen im neunzehnten Jahrhundert auch nur flüchtig betrachten will, kann man an diesem Künstler nicht vorübergehen, der es verstand, eine ganze Kinderwelt in seine Kunst einzufangen. Aber es ist die Welt des schweizerischen, und noch enger, des Berner Landkindes, die in Ankers Werk mit unermüdlicher Liebe und Ausdauer bis in jede intimste Phase des täglichen Lebens festgehalten wird. Wie dieser warmherzig beobachtende Kleinmeister schweizerischen Volkslebens das Kind zu schildern weiß, gehört zum Besten, was das neunzehnte Jahrhundert auf diesem Gebiete geleistet hat. In erster Linie aber war Anker Genremaler, und so beschäftigen sich seine Kinderdarstellungen meist mehr mit dem Typus Kind: Schulmädchel, Schulbub, Hausmütterchen, Bauernjunge, so wie die flachshaarige Jugend seines Dorfes um ihn lebte. Selten nur wird ein bestimmtes Kind als Persönlichkeit faßbar, und dann bezeichnender Weise wieder vornehmlich in Gestalt seiner eigenen Kinder. Marie und Luise, seine beiden Töchter, gehören denn auch zum psychologisch feinsten, was der Kinderportraitist Anker schuf, der Portraitist, der auch hier den Genremaler nicht ganz verleugnet. Das kleine Mädchen mit dem Hute auf den blonden Zöpfchen und umgehängter Schultertasche, zum Ausgehen bereit ⁸¹, oder mit dem Hute in der Hand in malerisch schöner Sonntagstracht ⁸². Es ist nicht nur der Kopf alleine, sondern das malerische Ensemble der ganzen Erscheinung, was sich dem Künstler zum Bilde fügt. Sehr selten nur ist es der beauftragte Portraitist, der diese Gestalten

⁷⁷ Gertrud Lendorff: Abbildung 61 und Einleitung.

⁷⁸ Gertrud Lendorff: Abbildung 49, Bildnis des Kindes D. B. u. Einleitung.

⁷⁹ Gertrud Lendorff: Abbildung 27 und Einleitung; Bildnis der ältesten Tochter, vgl. Veilchen von St. Raphael.

⁸⁰ Gertrud Lendorff: Abbildung 19, der Nefte; Abbildung 25, Eti; Kunsthaus Zürich.

⁸¹ Conrad von Mandach: „Albert Anker“, 136 Gemälde und Zeichnungen, Zürich 1941. Abbildung 18.

⁸² Ebenda, Abbildung 20.

schuf, wo aber so ein Köpfchen ausdrücklich als Bildnis bezeichnet wird, kommt es der Auffassung Stückerlbergs bedenklich nahe. Man spürt es sofort, erwartungsvolle Eltern haben die Führung des Pinsels leise beeinflusst, und alsbald entstand ein überfeines Köpfchen, das mit großen Augen ein wenig zu sentimental ins Leben schaut⁸³. Mit dem Köpfchen, Blondes Kind⁸⁴, aber drängt sich ein Vergleich mit Böcklins kleiner Lucia nachdrücklich auf. Der Bildausschnitt ist fast der gleiche, das Anker'sche Köpfchen etwas stärker ins Profil gedreht, jedoch so, daß beide Augen noch sichtbar sind. In dieser Gegenüberstellung wird deutlich, warum ich Anker den Kleinmeister nannte. Mit fast photographischer Treue ist dies blonde Mädchenköpfchen festgehalten, fein und weich sind die Linien von Kinn und Wangen herausmodelliert. Dagegen ist trotz des kleinen Formates und des zarten Kindesalters das Böcklin'sche Bild monumental zu nennen. In wenigen umgreifenden, stark modellierenden Strichen wird das Köpfchen herausgearbeitet. Ich wies schon auf die Verwandtschaft zu späteren Idealköpfen Böcklins hin. Die weiche Rundung des kindlichen Gesichtes ist in eine strenge, klare Form komponiert. Umso frappierender ist es, wie trotz der Stilisierung der äußeren Form die eine unverwechselbare Eigenart dieser kleinen Persönlichkeit Lucia im intensiven Blick der Augen und dem unbewußten Ausdruck des Mundes sich ausprägt. Neben dem Schmelz des Anker'schen Köpfchens wirkt das Bildnis der kleinen Lucia zeitlos und monumental.

In seinem Streben nach Monumentalität sahen wir Böcklin mit Feuerbach verwandt. Aber auch dieser bleibt dem Kinderbilde gegenüber immer befangen. So etwa mit dem frühen Kinderköpfchen des Jahres 1846⁸⁵. Aus tief verschatteten Augen schaut uns hier ein Wesen an, bei dem man sich eher an eine schauspielerische Leistung als an ein Kind erinnert fühlt. Gerne und oft hat Feuerbach Kinder, Putten-Geschöpfchen gemalt, in arkadischer Landschaft und paradiesischem Tun. Aber das hat mit Portrait nicht einmal in der Absicht mehr etwas zu tun.

Sehr viel näher in der Erfassung des natürlichen Wesens kommen einige von Hans Thoma's Kinderdarstellungen dem, was die drei besprochenen Böcklin'schen Kinderbilder geben. Besonders mit einigen der Bilder, die seine kleine Adoptivtochter Ella darstellen, Bildern also, wie die von Böcklin besprochenen, frei von jedem Portraitzwang entstanden sind; aber auch in Bildnissen von Kindern seiner Freunde, die ästhetisch wie psychologisch auf gleich hoher Stufe stehen.

Es ist nun aber durchaus nicht so, daß Böcklin als einziger unter den genannten Künstlern es verstanden hätte, durchgehend das Kind in einer besonders natürlichen, lebendigen und warmherzigen Art zu schildern. Die genannten Bilder sind Darstellungen seiner

⁸³ Ebenda, Abbildung 29.

⁸⁴ Ebenda, Abbildung 35.

⁸⁵ Abbildung: „Klassiker der Kunst“: Feuerbach, S. 4 .

eigenen Kinder, und sie entstanden sämtlich in der ersten Hälfte seiner künstlerischen Laufbahn. In den späteren Jahren seines Schaffens sehen wir ihn mehrfach vor die Aufgabe bestellter Kinderbildnisse gestellt, und hier huldigt auch Böcklin in fortschreitendem Maße dem Zeitgeschmack.

Drei in den Jahren des Basler Aufenthaltes 1868—69 entstandene Bilder befinden sich noch heute in Basler Privatbesitz. Eines dieser Bilder stellt den kleinen Sohn der Frau Esther Burckhardt dar, im Alter von 4 Jahren:

Knabe auf Wolken, 1868 (192)

Bei diesem Bilde haben wir es wieder mit einem Bildnis zweiten Grades zu tun, wie man das nennen könnte, denn der Kleine war bereits tot, als Böcklin das Bild nach einer Photographie und aus dem Gedächtnis schuf. Er hatte den Vierjährigen gesehen, als dieser seine Mutter zu ihm ins Atelier begleitete, und aus diesem Eindruck ergänzte er, was die ihm vorliegende Photographie bot. Dabei ist ihm mit dem Köpfchen wieder etwas überaus Reizvolles gelungen: ein Bubenköpfchen mit breitem Schädel und dunklem, kurzem, über einem Wirbel zur Seite gestrichenem, ungebändigem Haarschopf und mit großen, dunklen Augen unter gerade gezogenen Brauen, deren lebhaften Blick man so bald nicht vergißt. Der nackte Oberkörper ist zur Seite gewendet und kommt hinter einer Wolke hervor, auf der das etwas merkwürdig verkürzte linke Ärmchen auflehnt. Eine abgeblätterte Rose im Fäustchen, von welcher vier Blütenblätter als Symbol der vier Lebensjahre nach unten flattern und auf der weichen Wolkenmasse liegen bleiben, vervollständigen das in seiner unteren Partie nicht sehr glückliche Bild. Von Schick⁸⁶ wissen wir, daß das Motiv der entblätterten Rose, wie auch die Wolke vom Auftraggeber gewünscht wurden. Das Bild weist denn auch deutlich die durch diesen Zwang verursachten Schattenseiten auf. Die Wolkenpartie wirkt auf den ersten Blick, als sei dieser Teil des Bildes nicht ausgeführt worden. Daß diese Vermutung irrig ist, beweisen aber die wunderbar fein ausgeführten Rosenblätter, die farblich zu dem Grau-Weiß der Wolke und dem dunklen Braun der Haare sehr harmonisch abgestimmt sind. Die Umrisse des Köpfchens weisen wieder die klare feste Eindeutigkeit auf, wie bei dem Bilde der kleinen Lucia. Der lebhafte frische Ausdruck des runden, leicht zurückgeneigten Bubengesichtleins mit dem breiten Näschen und dem weichen Munde, läßt den Beobachter die Mängel der unteren Bildhälfte schnell vergessen.

Sehr viel stärker in der Richtung des Genre liegt das zweite dieser Basler Bilder, das zwei Schwestern im Alter von fünf und zehn Jahren darstellt:

⁸⁶ Tagebuch a. a. O., 2 IV, 69; S. 323.

Hélène und Georgy Vischer, 1868 (185)

Böcklin hat das Bild für seinen Freund, den Vater der Kinder gemalt und kompositionell etwas sehr Reizvolles geschaffen. In die intime Form des Ovals sind die beiden Mädchenfiguren eingefügt, so daß die Ältere, hinter der Jüngeren stehend, auf diese herablickt. Der untere Teil des Bildes wird durch eine horizontal verlaufende Marmorbrüstung abgeschnitten, die die Namensinschrift der Kinder Hélène, Georgy trägt. Die Kleinere hat den linken Unterarm daraufgelegt, während sie, das Köpfchen in die aufgestützte Rechte gelehnt, den Beschauer mit nachdenklichen, dunklen Augen voll anblickt. Es ist ein sehr konventionelles Bild. Etwas von der marmornen Kühle der Balustrade scheint auf die beiden Mädchengestalten übergegangen zu sein, die in ihren ausgeschnittenen weißen Kleidern recht unbeweglich erscheinen. Die kühle Farbstellung, mit dem lichten Grau von Hintergrund und Brüstung und dem Weiß der Kleidchen, wird kontrastiert und belebt durch das warme dunkle Braun der Haare, in die bei dem älteren der Mädchen ein Sammetband geschlungen ist von solch köstlich glühendem Rot, wie wir es schon mehrfach in Böcklins Bildnissen antrafen. Frau Esther Burckhardt trug ein ähnliches Band im Haar, vor allem aber kennen wir dieses Rot von der prachtvollen Nelke, die der Künstler seiner Gattin auf dem Bilde von 1866 an das schwarze Spitzen-gewand steckte. Neben diesem leuchtend roten Akzent findet sich noch ein tiefes dunkles Bordeauxrot in Form zweier Taffetschleifen am Kleidchen der jüngeren Schwester, die die Funktion haben, zwischen dem Grau von Grund und Brüstung, dem hellen Karnat und dem weißen Gewande zu vermitteln.

Es ist typisch, daß man bei der Schilderung unwillkürlich von den Mädchen spricht, das Wort Kinder will sich nicht recht fügen für dieses Schwesternpaar. Die Kleine schaut für ihre fünf Jahre gar altklug drein, und die Ältere hat in ihrer Haltung etwas so Mütterliches, daß man eher an ein junges Mädchen von siebzehn Jahren, als an ein zehnjähriges Kind denkt. Dessen ungeachtet muß das Bild unglaublich ähnlich gewesen sein. Es befindet sich heute im Besitz der Jüngeren der beiden Dargestellten, und wer die über achtzigjährige alte Dame kennt, wird unschwer das feine zarte Gesicht mit den klugen braunen Augen noch heute wiedererkennen.

Im gleichen Jahre wie dieses Kinderbild hat Böcklin auch Mutter und Tante der Mädchen gemalt, das bereits besprochene Bild der Frau Julie Burckhardt-Iselin (175 b) und ihrer Schwester, der Frau Dr. I. I. Vischer-Iselin (179), die die Mutter der beiden Mädchen war. Die beiden Frauenbildnisse sind sehr ähnlich gehalten. Beide Male trägt die Dargestellte ein schwarzes Schleiertuch über dem glattgescheitelten Haar. Das ältere der beiden Mädchen auf dem Kinderbilde nun weist ganz den gleichen Typus auf, wie Böcklin ihn uns für die ältere Generation von Mutter und Tante bewahrt hat. Wahrscheinlich ist eine große Familienähnlichkeit der Grund gewesen, weshalb

der für das Typische besonders geschulte Blick des Künstlers der Eigenart des Kindes als Kind nicht ganz gerecht geworden ist. Er erkannte die Art der Mutter im Kinde wieder und vergaß darüber, was er bei den vorgenannten Kinderbildern so besonders gut verstanden hatte, das Kind als eigene Persönlichkeit in seiner eigenen Welt zu erfassen.

Kind mit Blumenkorb, 1868 (178)

Noch ein drittes Kinderportrait gehört in diese Zeit, und wiederum ist es ein posthum gemaltes Bild, für das der Künstler in diesem Falle nur eine kleine Photographie und nicht ein eigenes Erinnern zu Rate ziehen konnte. So ist denn auch merkwürdiges Gemisch von Genre und Portrait, von Realismus und sentimentalem Symbolismus daraus entstanden. Die im Doppelbildnis Georgy-Hélène schon spürbare Richtung konventionell sentimental Gestaltens, führt in diesem Bilde noch weiter ab von den warmherzigen ungeschminkten Darstellungen früherer Art, in denen der Künstler das Wesen seiner eigenen Kinder mit so absoluter Sicherheit einzufangen verstanden hatte. In duftige Schleier gehüllt, sitzt ein dunkelhaariges Kind auf einer zartfarbigen, mit Bergblumen geschmückten Wiese vor fahlblauem Himmel. Es hält das rechte Ärmchen aufgestützt und umfaßt mit dem linken Arm einen Blumenkorb, aus dessen Geflecht die gleichen Blüten hervorlugen und quellen, wie sie auf der Wiese wachsen. Der Vergleich mit der noch erhaltenen Photographie des Kindes zeigt, daß auch dieses Bild sehr ähnlich gewesen sein muß. Die eigenartig geschnittenen schwarzen Augen und die dicken Hängebäckchen erkennt man sofort wieder. Aber da setzt auch schon der Formwille des Künstlers ein, die Form des Köpfchens wird nach oben um ein wenig verbreitert, so daß die Proportionen des Gesichtes trotz der dicken Backen schmal und lang wirken, und der Kopf wie eine zu schwere Blüte auf dem feinen Hälschen sitzt. Zugleich wird damit die Formbeziehung zum Blumenkorb möglich, der die Form des Kopfes wieder aufnimmt und ihr die Waage hält. Die Art, wie die Gestalt der kleinen Marie Hélène, bei der man noch der Aufschrift auf dem Rahmen bedarf, um zu erkennen, ob es sich um einen Jungen oder ein Mädchen handelt, unter dem mit Gold durchwirkten Schleier auf der Blumenwiese sitzt, verrät deutlich die Absicht, mittels äußerer Attribute darauf hinzuweisen, daß das Kind dem irdischen Leben bereits entrückt ist. Es sitzt sozusagen auf der Himmelswiese. Im Gegensatz zu dem sehr feinen, stillen, nur durch den Ausdruck selbst sprechenden Bilde eines Knaben aus dem Jahr 1871 (202), hat Böcklin hier alle Register gezogen, und damit nur erreicht, daß der heutige Beschauer die Absicht merkt und leise verstimmt wird. Dabei hat auch dieses Bild in Einzelheiten durchaus seine Qualitäten. Die in warmen, moosgrünen Tönen gehaltene Wiese reicht nicht ganz bis zur Bildmitte. Darüber hebt sich der Oberkörper des Kindes mit dem dunkeln Köpfchen von einem mattblauen Himmel ab. Nichts

in diesem Bilde erinnert an die harten Farben und scharfen Kontraste, wie Böcklin sie in seinen späteren Bildern so liebte. Die Farbe des Himmels paßt sich unmerklich der der Wiese an und spielt nach unten hin ganz ins Grünliche. Die fein gemalten Blumen sind zart und zurückhaltend in der Farbe. Einzig ein paar Steinnelken glühen warm und leuchtend rot im Steinbeet auf. Im übrigen halten sich weiße Pelzanemonen und zartlila Aubretien durchaus an das, was man für ein der Welt und ihrem lauten Getriebe entrücktes Seelchen erwarten kann. Alles ist gedämpft, und man begreift, warum H. A. Schmid diese Basler Zeit als Böcklins graue Periode bezeichnet. Offensichtlich hat das Problem des Schleiers auch in diesem Bilde einen der Hauptreize für den Künstler ausgemacht. Bald hauchdünn, so daß das Ärmchen darunter hervorschimmert, bald dicht und verhüllend, geht er auf der rechten Seite in völlig irrealer Weise in die bläuliche Luft über, wo er sich wie ein Wölkchen fast zu verflüchtigen scheint. Goldnoppen glitzern darin auf, eine Goldborde faßt ihn ein, und selbst das Geflecht des Blumenkörbchens schimmert in diesem goldenen Glanze, der mit den Gegebenheiten der realen Erscheinung nicht eben viel zu tun hat. Ungeachtet einer unbestreitbaren Ähnlichkeit kann man sich des Eindrucks des Süßlichen bei diesem Bilde nicht erwehren. Wäre es das einzige Kinderbild von Böcklins Hand, könnte man sich das Kapitel Kinderbildnis füglich sparen.

Kind mit Botanisiertrommel (202)

Im Jahre 1871 sah Böcklin sich noch einmal vor die Aufgabe gestellt, das Bild eines verstorbenen Kindes zu malen. Es ist das überaus stille und feine Bildchen des 1870 verstorbenen Sohnes von Professor Fritz Burckhardt, das zum Besitze des Basler Museums gehört. Die Eltern des Knaben hatte der Künstler zu Weihnachten 1869 portraitiert. Als nun bei dem Tode des Kindes die Bitte um ein Bild an ihn erging, konnte Böcklin sich wieder weitgehend auf sein physiognomisches Gedächtnis verlassen. Als Resultat ist ein äußerst feines Werk entstanden. Der Knabe ist in Halbfigur von vorne gesehen in indifferent grauem Anzug mit ganz kleinem weissen Kragen. Schräg über die Schulter trägt er eine kleine Botanisiertrommel, die er mit der rechten Hand umklammert. Sehr fein wirkt dieser einzige grüne Farbfleck in dem eintönigen Grau. Alles Licht aber in dem Bilde ist auf den Kopf mit den seidenfeinen Haaren gesammelt, die in hellen Lichtreflexen wie Gold aufleuchten. In der Schnalle, die den Gürtel schließt, blitzt der gleiche Goldton, noch einmal auf. Die Gestaltung des Hintergrundes ist nun schon ganz die der späteren Bildnisse. Der im Ganzen sehr dunkel gehaltene Grund wird zur Linken des Knaben bis etwa zur Schulterhöhe hinab senkrecht unterteilt durch die Andeutung eines helleren Fensters. Diese Partie stützt und akzentuiert die schwächliche Knabenfigur. Das etwa halblebensgroße Gesichtchen ist mit sehr viel Verständnis für die Psyche des Kindes gemalt und wurde auch von

den Eltern als sehr sprechend empfunden. Ein zartes, bleiches, schmalschultriges Kind, dessen müder Blick von fernher zu kommen scheint. Der Kopf mit dem breiten Schädel wirkt fast zu mächtig für den zarten Körper, aber das Gesicht ist spitz und bleich. Nur der weiche Mund mit der vollen Unterlippe und die sensiblen Finger der Linken, die den Rand der Trommel umfassen, verraten eine äußerst sensitive Kinderseele. Wie bei dem posthum gemalten Bilde der Frau Mähly-Schermar hat der Künstler eine Stimmung um die kleine Gestalt gewoben, die fast schemenhaft und dem realen Leben schon entfremdet wirkt. Demgemäß ist hier auch auf alle plastische Monumentalität verzichtet. Der Knabe entzieht sich jedem zugreifenden Erkennenwollen.

Auf vier weitere Kinderbildnisse kann ich nicht in gleichem Maße eingehen, da es mir unmöglich war, sie im Original zu sehen, und ich mir also kein gültiges Urteil darüber bilden konnte.. Eines dieser Bilder stellt den nachmaligen Professor

Rudolf Thurneysen, 1886 (191)

geboren 1856, ordiniert in Freiburg i.Br. und Bonn, im Alter von zwölf Jahren dar. Das Bild befand sich zuletzt im Besitze seiner Witwe und ist wie so vieles den Wirren dieses Krieges zum Opfer gefallen. Nach der Photographie zu urteilen, muß es ein sehr ansprechendes Bild gewesen sein, wenngleich das Gesicht als solches etwas flach wirkt. Es ist ein Brustbild, das den Knaben an eine Mauer gelehnt zeigt, auf die er den rechten Arm auflegt. Der Kopf in dreiviertel Profil steht vor blauem Himmel. In Schulterhöhe werden, rechts und links ganz vorsichtig angedeutet, Schneegipfel sichtbar, ein Motiv, auf das ich noch zurückkommen muß. Im Ganzen wirkt das Bild sehr ruhig und in sich geschlossen mit wenigen klaren Linien in Umriß und Binnenzeichnung.

Altgraf Karl Salm (298) Abb. Schmid III, 22)

Ein weiteres Kinderbildnis ist ein Jahrzehnt später 1879 in Florenz entstanden und stellt den neunjährigen Altgrafen Karl Salm dar. Sein Bruder Hugo ist von Lenbach gemalt in der für diesen typischen Weise mit starker Betonung des Kopfes und besonders der Augen. Das helle Gesicht wächst aus dem Dunkel des Hintergrundes hervor; es ist ganz und nur Portrait, und die Charakteristik des Knaben liegt einzig und alleine in der Ausdruckskraft des Gesichtes. Alles Übrige bleibt im Ungewissen.

Ganz anders das Bild, das der reife Böcklin schuf. Das Portrait ist ihm zugleich Gemälde, Komposition. Er stellt den Knaben in Halbfigur vor eine hohe Steinmauer, die horizontal hinter dem Kopf des Knaben hindurchgezogen, den obersten Teil des Bildes für ein Stück Himmel frei gibt. Klar umrissen steht die aufrechte Gestalt des Jungen vor der Mauer, nach oben hin mit dem dunklen Haar kräftig abgehoben vom blauen Himmel. Die betonte Horizon-

tale der Mauer kehrt wieder im geraden Schnitt des Haares über der Stirne, und wird unten mit der in der Linken gehaltenen Gerte noch einmal aufgenommen. Die lang herabfallenden Locken betonen die Senkrechte, wie denn das ganze Bild streng axial gebaut erscheint. Es ist nicht Karl Salm, sondern Altgraf Karl Salm, der ungeachtet des kindlich weichen Gesichtes mit dem Grübchen im Kinn, seiner Würde sehr bewußt vor uns steht. Im Gegensatz zu dem unvermittelten Eindruck von dem Kinde selbst, den Lenbach mit dem Bilde des jungen Hugo Salm gibt, stellt Böcklin den Jungen in eine ganz bestimmte Atmosphäre. Lenbach erfaßt mehr die spontane Eigenart und Lebendigkeit, nicht ohne einen leichten Stich ins Sentimentale. Böcklin sucht das Geistig-Bleibende im Kinde aufzuspüren und festzuhalten, was hinter dem Jetzt und Hier liegt und folgen wird. Der strengen Gesetzmäßigkeit des Aufbaues entspricht eine gewisse monumentale Vereinfachung der Züge und die sehr plastische Durcharbeitung der ganzen Erscheinung. Es ist dies ein durchaus repräsentatives Kinderbildnis, jedoch ohne im Konventionellen stecken zu bleiben. Der Wille zur Monumentalität und die Fähigkeit zur Erfassung der kindlichen Psyche halten sich in sehr feiner Weise die Waage.

Ein Jahr später hat Böcklin von seinem

Sohn Hans, 1880 (306)

ein kleines Ölbild gemalt. Was die äußere Aufmachung anlangt, stellt dieses Bild das absolute Gegenteil des eben Besprochenen dar. Hier spricht nur der Kopf für sich, der, bis zum Schulteransatz gegeben, die ganze Bildfläche füllt. Soweit die originalgroße Photographie des Bildes den Eindruck vermitteln kann, ist es ungleich großzügiger heruntergemalt. Frei von jedem klassizistischen Formwillen, spricht hier der plastische Sinn des Künstlers wieder sehr stark mit. Das ganze Bild ist eigentlich nur mit Licht und Schatten aufgebaut ohne minutiöses Eingehen auf Details. In der Großzügigkeit der Malweise erinnert dieser Kopf an das Portrait nach dem Bildhauer Joseph von Kopf aus der frühen Zeit des zweiten römischen Aufenthaltes. Dieses Bild ist ein erneuter Beweis dafür, daß die modernen Bestrebungen impressionistischer Malweise allenthalben in Böcklins Werk wieder auftauchen. Vier Jahre später im Bildnis nach Frau Amarella Waldecker-Im Hof sollten sie sich noch einmal, mit bisher ungekannter Kühnheit und in Mißachtung der überlieferten Bindungen, Bahn brechen. Diese sporadisch im Schaffen Böcklins sich abzeichnenden Proben einer sehr freien, sehr lockeren, sehr unklassizistischen Malweise zeigen, daß seine Ablehnung der modernen französischen Kunst nicht mangelnder Begabung entsprang, sondern einem sehr bewußten Formwillen. Daher blieben solche Äußerungen denn auch mit fortschreitender Entwicklung mehr und mehr auf die seltenen Fälle beschränkt, wo der Künstler sich unabhängig und frei fühlen mochte von gesellschaftlichen Bindungen und Publikumserfolg. Dieses Bildchen von

seinem Sohne läßt uns wieder einmal einen Blick hinter die Kulissen tun und ein wenig vom Experimentator Böcklin erkennen.

Nach diesem Ausblick auf das Gebiet der Karikaturen und Masken und der Betrachtung des Kinderbildnisses, die der Chronologie in Böcklins Schaffen weit vorauselten, muß nun aber der Faden wieder aufgenommen werden, den ich mit Ende der sechziger Jahre liegen ließ.

III. Der reife Böcklin

Geistige Vertiefung

1. Bildnisse der siebziger und achtziger Jahre

Das Jahr 1870 brachte mit der Übersiedelung von Basel nach München den für einen Künstler so notwendigen Wechsel der Atmosphäre. Zwar hätte er wohl gerade in jenen Jahren in Basel nicht eben verbauern müssen, wie seine Gattin meint⁸⁷. In das Jahr 1868 fällt die Berufung des jungen Professors der Philologie Friedrich Nietzsche nach Basel. Obgleich damals noch jung und unbekannt, war er doch jedenfalls eine nicht zu unterschätzende geistige Potenz. Von einer Berührung Böcklins mit Nietzsche ist jedoch nirgends etwas bezeugt; sie scheinen völlig aneinander vorbei gegangen zu sein. Schmerzlich aber war, daß auch Jacob Burckhardt und Böcklin aneinander vorbei gingen, seit das bereits erwähnte Zerwürfnis, das bis zu Burckhardts Tode nicht mehr beigelegt wurde, den Künstler vom Gelehrten trennte⁸⁸.

In München aber fand er was ihm not tat, die Möglichkeit des Austausches mit bedeutenden Künstlern. Vor allem waren es Victor Müller und dessen auch nach seinem Tode zusammenhaltende Freunde Trübner, Karl Haider, Louis Eysen, Albert Lang und Hans Thoma. Für Leibl hatte Böcklin keinerlei Verständnis. Er hat sich über dessen „Drei Frauen in der Kirche“ später sehr spöttisch geäußert. Dafür verband ihn mit dem jungen Thoma eine recht herzliche gegenseitige Zuneigung. In diese Münchner Zeit fällt auch die Bekanntschaft mit dem feinsinnigen Kunstkenner Adolf Bayersdorfer, mit dem ihn eine jahrelange Freundschaft verbinden sollte, von der das schöne, in Florenz gemalte Bildnis beredtes Zeugnis ablegt. Für das Verhältnis zu Lenbach bedeutet die Zeit des Münchner Intermezzos eine Periode engster Zusammenarbeit (Bildnis des österreichischen Kaisers), der dann aber der endgültige Abbruch der in Weimar geknüpften Beziehungen folgte. Trotz mancher schwerer Erlebnisse bedeuten die kurzen Münchner Jahre eine

⁸⁷ „Böcklin-Memoiren“ VIII, S. 129.

⁸⁸ Vergl. H. A. Schmid: Böcklinwerk IV, S. 40/41. — Adolf Frey, a. a. O. S. 222 ff. — Albert Oeri, Basler Jahrbuch 1917, S. 252—75.

Spanne größter Schaffenskraft, und Böcklin hat sie später oft als die glücklichste Zeit seines Lebens angesprochen.

Zu unserem Thema entstand in dieser Zeit das im Jahre 1872 gemalte

Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tode (218) Abb. Schmid Bd. I,1

das ich eingangs schon kurz erwähnte. Es ist wohl das einzige unter Böcklins Bildnissen, um das besonders um die Jahrhundertwende sehr viel Tinte geflossen ist. Die poetisch veranlagten Gemüter fühlten sich von der Gestalt des Todes zu ausgiebigen Spekulationen angeregt und haben mit ihrer Einfühlungsgabe manches in das Bild hineingelesen⁸⁹, was dem sehr viel realeren Künstler sicher nie in den Sinn gekommen wäre. Gerade daß das Bild aber eine solche Möglichkeit des Hineininterpretierens erlaubt, hat von anderer Seite einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen und dem Werk den Tadel des Literarischen eingetragen⁹⁰. Dieser Vorwurf nun ist nur sehr teilweise berechtigt, da er sich ja in erster Linie gegen die Gestalt des Todes richtet, die, wie wir sahen⁹¹, garnicht der ursprünglichen Idee des Künstlers entsprang. Ursprünglich aber sind jedenfalls Haltung und Ausdruck, und diesen gebührt vollste Anerkennung. Nicht umsonst wirkt das Bild mit faszinierender Eindringlichkeit auch noch heute auf den Beschauer. Es ist in gewisser Weise das Fazit seines Lebens und Werkes, was der Künstler im Mittag des Lebens zu ziehen sucht. Hoch aufgerichtet steht er da. Dem ruhigen Kontur der Palette hält die nervöse Linie der mit äußerst scharfen Lichtkontrasten herausgearbeiteten Rechten mit dem Pinsel die Waage. Einer momentanen Eingebung folgend, hält der Künstler in seiner Arbeit inne. Den Kopf leicht nach hinten geneigt, scheint er mit weit geöffneten Augen durch den Beschauer hindurch zu sehen. Ist es die Vision des Künftigen, die Synthese des gelebten Lebens, was er schaut? Diese Frage ist im Grunde belanglos vor der packenden Eindringlichkeit, mit der der Künstler das Ergriffensein dargestellt hat. Es ist uns eine Photographie von Böcklin aus dem gleichen Jahre erhalten, die einen Fingerzeig geben kann zum Ausdruckswillen dieses Selbstbekenntnisses. Ein Vergleich zeigt klar, wie der Künstler seine Züge ins Visionäre gesteigert hat. Durch die leichte Untersicht und die grell von oben einfallende Beleuchtung werden die Gegensätze von Licht und Schatten hart herausgearbeitet. Die großen, seherischen Augen liegen in tief verschatteten Höhlen. Die eine Gesichtshälfte in hellem Licht gegeben, ist von tiefen Furchen durchzogen, in denen das Dunkel lagert. Die andere Hälfte hebt sich dunkel vom hell beschienenen

⁸⁹ Ferdinand Laban: „Der Musageth Böcklins“, Pan IV, 1898, H. IV, P. 236 ff.

⁹⁰ Hugo von Tschudi: „Arnold Böcklins Werke in der Berliner Nationalgalerie“, Berlin—München 1901. — Julius Meier-Gräfe: „Der Fall Böcklin“ I, S. 97 ff.

⁹¹ Vgl. Seite 10.

grünlichen Totenschädel ab. Die Haare scheinen soeben von nervös gespreizten Fingern aus der Stirne gestrichen zu sein. Das unruhige Gewirr des Backenbartes kontrastiert scharf mit dem sehnigen, langen Hals im weiten, hellen Kragen. Die ganze Gestalt scheint bis zum äußersten gespannt, hager, fast asketisch. Der dunkle Rock umschließt den Körper in ruhigem Kontur, jedoch wird auch hier mit starkem hell-dunkel Kontrast gearbeitet. Nach unten hin aufspringend wird ein schmaler Streifen des Hemdes leuchtend sichtbar und überschneidet, als betonte Vertikale, die vom Pinsel gegebene Horizontale, die zur Palette über dem linken Daumen hinüber weist. Daß die Zufügung des Totenkopfes die Eindringlichkeit der Gesamtwirkung beeinträchtigt, ist wohl kaum zu bezweifeln. Das Nebeneinander der beiden Köpfe wirkt unruhig und im Zusammenspiel mit der Hand dezentralisierend. Der Beschauer weiß nicht, soll er seine Aufmerksamkeit dem Künstler oder dem Tode zuwenden. Erkennt er dann erst noch, daß der Tod sein eintöniges Spiel dem Lauschenden auf der letzten Saite ins Ohr geigt, so wird er unwillkürlich seine Betrachtungen daran knüpfen, und der Vorwurf der Gedankenkunst bleibt nicht ganz ohne Berechtigung. Gerade diese letzte Saite auf der Geige des fiedelnden Knochenmannes spielt denn auch in der Würdigung des Bildes eine besondere Rolle. Dabei zeigt es sich aber, daß dem Kenner der bildenden Künste die Musik ein recht fremdes Feld zu sein scheint. So ist in einem Werke über „Arnold Böcklin ein Maler aus dem Geiste der Musik“⁹² der Satz zu lesen: „In deutlicher Symbolik sind die drei tiefen Saiten auf der Geige des Todes bereits dahin, die glockenhell klingende höchste Saite aber ist geblieben. Ohne jedes Grauen in den Zügen lauscht der Maler den Offenbarungen dieser E-Saite“. Daß die Musik im Werke Böcklins eine bedeutsame Rolle spielt, ist mehrfach erkannt⁹³, und daß er auch musiktechnisch einige Kenntnisse besaß, geht aus dem Bilde eindeutig hervor. Jeder Musiker wird bestätigen, daß die tiefe G-Saite zuletzt springt, weil sie die dickste ist. Und diese eben hat Böcklin auf seinem Bilde gemalt. Dabei scheint mir auch die Symbolik sehr viel deutlicher, wenn der Tod nicht die glockenhelle E-Seite, wie es in dem Buche heißt, sondern die grabestiefe G-Saite zum Klingen bringt.

Es ist nicht uninteressant, von diesem Bilde aus einen Blick auf Hans Thoma zu werfen, dessen Selbstbildnis mit Tod und Amor⁹⁴ aus dem gleichen Jahre das gleiche Motiv in einem Bilde fast gleichen Formates behandelt. Es ist wohl möglich, daß er in München mit Böcklin vor Holbeins Bildnis des englischen Schatzmeisters Sir Bryan Tuke gestanden hat. Beiden sind auch sicher die Totentanz-

⁹² Max Schneider, Basel 1942, Abschn. III, S. 34.

⁹³ Vgl. auch Hermann Beenken: „Das 19. Jahrhundert in der deutschen Malerei“, München 1944.

⁹⁴ Abbildung in „Klassiker der Kunst“: Hans Thoma. Herausgegeben von Henry Thode, Stuttgart u. Leipzig 1909, S. 67.

bilder bekannt gewesen. Ob man aber unbedingt dieser Vorbilder als Anlaß und Erklärung bedarf? Beide Künstler haben sich in der Vollkraft ihres Schaffens den Tod zum mahnenden Begleiter gestellt. Die so vereinigten Gestalten symbolisieren gleichsam zwei extreme Grundstimmungen, die den Künstler in jener Zeit bewegten. Den selbstsicheren Optimismus dessen, der sich auf der Höhe seines Lebens und Schaffens weiß, neben dem ahnungsschweren Pessimismus dessen, der sein Leben und Wirken bedroht fühlt von den dunklen Mächten des Geschickes, die zu lenken nicht in des Menschen Hand gegeben ist.

Als künstlerische Gesamtleistung stellt sich Thomas Behandlung des Themas doch als die geschlossenere dar. Der Totenkopf mit zahnlos auseinanderklaffenden Kiefern blickt, mit einem Lorbeerkrantz auf dem kahlen Schädel, dem Künstler über die Schulter. Von der anderen Seite aber hält ein kleiner, geflügelter Amor in Gestalt eines molligen, rosigen Kinderkörperchens dem knochigen Haupte die Waage. Von oben herzufliegend, zupft es den Künstler am Haar. Im Hintergrunde wird der Blick auf eine weite Landschaft frei. Zwischen Tod und Amor steht in ruhigen, klaren Formen der Kopf des versonnen lauschenden Künstlers. Das reiche Blattwerk eines Baumes hält die Dreiergruppe zusammen. Die Waagerechte des Pinsels in der erhobenen Linken hat eine ähnliche Funktion wie in dem Bilde Böcklins, jedoch kommt sie eindeutiger zum Ausdruck. Gerade unterhalb des üppigen Vollbartes verläuft die Linie des Pinsels so, daß sie zusammenfällt mit der tief gezogenen Horizontallinie. Sie schließt so die Dreiergruppe von Tod, Bildniskopf und Amor nach oben hin zusammen. Das Bild hat, was dem Böcklin'schen Bilde fehlt, die volle Ausgewogenheit. Befreiend halten sich Tod und Liebe die Waage, des Künstlers Leben steht mitten inne.

In diese Jahre fällt noch ein zweites Selbstbildnis, das eine ähnlich intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst verrät. Es ist das bereits in Florenz entstandene

Selbstbildnis vor der Säule, 1875/76 (216) Abb. Schmid II, 1

Diese beiden Selbstdarstellungen verdeutlichen so recht die Tag- und Nachtseite im Lebensgefühl des Künstlers. Hat man bei dem ersten Bilde immer wieder einen Zusammenhang mit dem Holbein'schen Bildnis des Sir Bryan Tuke sehen wollen⁹⁵, so scheint mir auch in dem zweiten Bilde die Beziehung zu einem Bildnis von der Hand seines großen Landsmannes Hans Holbein evident zu werden, und zwar in rein äußerlich motivischen Einzelheiten, wie in der innerlich seelischen Grundhaltung. Ich denke an das kleine im Jahre 1519 gemalte Bild der Basler Galerie, das den Bonifazius Amerbach darstellt und

⁹⁵ Vgl. Ferdinand Laban: „Der Musageth Böcklins“, Pan IV, 1898, H. IV, S. 238 ff.

sicher mit zu den frühesten Eindrücken zählt, die der junge Böcklin vom Werke des großen Meisters empfangen haben mag. Um das mehr äußerliche vorweg zu nehmen, so will es mir scheinen, als wenn in mehreren Werken dieser Epoche gewisse Erinnerungen an das Bild aufklingen. Mit dem prächtigen, intensiv türkisgrünen Hintergrunde und dem etwas helleren, in sich gemusterten Untergewande verwendet Holbein Farbtöne, die Böcklins Farbempfinden ungeheuer ansprechen mußten. So findet sich das gemusterte Grün des Untergewandes in ähnlicher Weise in dem grünen, goldgemusterten Hintergrunde auf dem Selbstbildnis mit dem Tode, heute zwar kaum mehr wahrnehmbar. Die farbliche Variation über dem Grundthema türkisgrün wird dort weiter geführt in den lebhaften Farbakzenten der Pinselborsten und der Abstriche auf der Palette, um bei der Bordüre, die die Jacke einfaßt, in einem mit Grau gedeckten Blaugrün auszuklingen. Vor allem aber ist es ein ganz bestimmtes Motiv dieses Holbein'schen Bildnisses, das sich auch bei Böcklin wieder findet: die Andeutung von Schneegipfeln im Hintergrunde, die erst in Schulterhöhe ansetzen und so zwischen Bildrand und Figur nur einen ganz kleinen Reflex geben, das heißt also rein dekorativ zu verstehen sind. In der gleichen Form nämlich erscheinen diese Schneegipfel auf dem schönen, oben besprochenen Kinderbilde von 1868, das den zwölfjährigen Rudolf Thurneysen darstellt (191). Dieses Bild fällt auch in die Basler Jahre, in eine Zeit also, als der Künstler das erwähnte Holbeinbildnis in seiner nächsten Nähe hatte. Was nun aber das Selbstbildnis von 1876 speziell anlangt, so ist die Ähnlichkeit zum Bildnis des Bonifazius Amerbach in Komposition und Auffassung unverkennbar. In beiden Fällen haben wir es mit einem Brustbild zu tun, in dreiviertel Ansicht. In beiden Bildern kontrastiert der Reiz des leichten Laubwerkes, das sich mit nur wenigen Zweigen vom hellen Hintergrunde abzeichnet, mit der Masse der dunklen Figur. Selbst die Barttracht mit Backen-, Schnurr- und Vollbart ist annähernd dieselbe. Die wirkungsvolle Folie der breiten schwarzen Mütze, die im Holbeinbilde das helle Gesicht rahmt, wird bei Böcklin durch die Säule ersetzt, die er hinter seinem Kopfe aufsteigen läßt. Auch die seitlich aufstrebende Vertikale des Baumes, die die Gestalt stützt, ist bei Böcklin durch eine zweite, etwas zurückstehende Säule vertreten. Vor allem aber ist das Lebensgefühl ein verwandtes, das aus beiden Bildern spricht. Beide Male sehen wir einen in seiner Existenz gefestigten Menschen in der Vollkraft seiner Jahre und im Bewußtsein seines Leistungsvermögens vor uns. Drei Jahre früher war es mehr die romantische Seite seines Wesens, die der Künstler bildhaft verdichtete. Hier ist es der klassische Böcklin, der Italien zu seiner Wahlheimat machen wird und in dessen Vaterstadt ein Holbein lebte. Eine Nebeneinanderstellung der beiden Bilder zeigt, wie jetzt eine andere Saite aufklingt im Lebens- und Ichgefühl des Meisters. Das Gesicht, diesmal in direkter Aufsicht gesehen, wirkt

voller als in dem mit leichter Untersicht gemalten Bildnis mit dem Tode. Das Auge blickt fordernder, diesseitiger. Im Musagethen⁹⁶ ist alles um einen Ton gespannter. Wie äußerst sensitiv wirkt dort die Rechte, die den Pinsel hält, das Instrument seines auf das Transzedente gerichteten Geistes. In dem späteren Bilde ist alles ruhiger geworden. Die tätige Rechte bleibt verdeckt. Die Linke wird sichtbar in der geschlossenen Form des Handrückens, der, anders als im früheren Bilde, in erster Linie Farbakzent ist und als solcher ein wesentlich kompositorisches Element bedeutet. Der Aufbau des Bildes ist unvergleichlich geschlossener und klarer. Doch diesem, an der Renaissance geschulten Formideal sind auch hier romantisches Empfinden und der Hang zu symbolischer Vertiefung verschwistert. Das Laubwerk, das hinter ihm die Säule umrankt, ist es nicht Lorbeer, der so selbstverständlich neben ihm aufwächst? Wohl fliegen am Himmel die schwarzen Totenvögel, aber ihn können sie nicht schrecken, der mit klarem Blick und verschränkten Armen allen etwaigen Herausforderungen entgegentritt. In dieser sehr positiven, sehr Ich-bewußten Lebenshaltung tritt uns ein Zug entgegen, der typisch ist für die Jahre, in denen das Bild gemalt wurde, sowohl historisch wie künstlerisch gesehen.

Im Werke Feuerbachs bietet sich eine Parallele hierzu, die es erlaubt, die Leistung Böcklins auch von dieser Seite noch einmal abzugrenzen. Von den vierzehn Selbstbildnissen Feuerbachs, die Uhde-Bernays in dem Bande: *Klassiker der Kunst* abbildet, gehören alleine 6 den siebziger Jahren an. Bei nicht weniger als 5 dieser Darstellungen beschäftigt den Künstler das Motiv der brennenden Zigarette. Dabei ist das Format zunächst identisch mit dem des Böcklin'schen Bildes, wird jedoch gegen Ende der siebziger Jahre immer größer gewählt. Zur geistigen Haltung dieser Bilder bemerkt Uhde-Bernays⁹⁷, daß sie „in optimistischer Zeit entstanden“ und „darum einen hinreißenden Zug kraftvoller Lebensfähigkeit“ tragen. Das ist bei dem sehr negativen, ständig mit sich und der Welt zerfallenen, leidvoll pessimistischen Feuerbach wohl zu betonen. In der Gesamtkomposition wirken diese Bilder, bald frontal, bald im Profil, bald im Halbprofil gegeben und mit der brennenden Zigarette in der Linken ungleich freier, augenblickshafter — Uhde-Bernays spricht von: kühnen Impressionen —, aber auch dem Augenblick verhafteter als das Böcklinbild, das darum in viel tieferem Sinne eine Aussage bedeutet.

Gehen wir nun von den Selbstbildnissen zu den Bildnissen zurück, so fällt noch ein Portrait in die Münchner Zeit. Es gehört wohl zum Besten, was Böcklin als Portraitist geleistet hat. Ich meine das im Winter 1872/73 gemalte Bildnis seiner

⁹⁶ Ferdinand Laban: *Pan* IV, 1898, S. 236 ff.

⁹⁷ „Kunst und Künstler“, Mai 1911, S. 424.

das in dem Kapitel über die verkappten Bildnisse schon kurz erwähnt wurde. In einem sehr großformatigen Bilde, 104×76 cm, schildert der Maler das junge, siebzehnjährige Mädchen, dessen Liebreiz er zu harmonisch ausgeglichener Schönheit steigert. In weißem, duftigem Kleide sitzt sie vor intensiv grünem Hintergrunde neben dem geöffneten Fenster, in dessen Rahmen ein Stück zart-blauen Himmels mit weißen, wattigen Wölkchen sichtbar wird. Sie sitzt in seitlicher Stellung, das Gesicht dem Beschauer zugewandt an einem Tisch mit roter Decke und bunt schimmerndem Krüge, den linken Arm aufgestützt. Das weich über die Knie fallende Gewand füllt nach unten hin die ganze Breite des Bildes. Leider ist diese ganze untere Partie erst in der Anlage gegeben. Mit der im Schoße ruhenden Rechten wäre es eines der wenigen Bildnisse, in denen die Ausdruckskraft der Hände in entscheidender Weise hätte wirksam werden können. In dieser Unvollendetheit aber liegt ein gewisser Reiz des Bildes. Ähnlich wie aus dem noch unbehaunten Marmor mählich die Gestalt herauswächst, so formt sich aus dem nach unten hin verschummernden Weiß die Büste. In weichen Wellen legt sich ein weiß leuchtendes Krügelchen um den schlanken Hals. Das Gesicht in dreiviertel Ansicht dem Beschauer zugewendet, wirkt mit den übergroßen Augen und klar gezeichneten Brauenbögen und der Fülle des im Nacken zusammengenommenen, lang herabfallenden schwarzen Haares sehr zart, fast poetisch. Wieder bemerken wir die rote Sammetschleife, die der Meister im Zusammenspiel mit schwarzem Haar und weißem Kleid so gerne und häufig verwandte. Prachtvoll sind dabei die vollen, schwingenden Kurven des Konturs von Kopf und Oberkörper, die im danebenstehenden Krüge noch einmal anklingen, der zugleich in seiner schimmernden Oberfläche alle Farben in nuce zusammenfaßt. Auffallend ist wiederum die obere Gesichtspartie, die die ganz intime individuelle Eigenart des Mädchens wiedergibt, während in der wundervollen Rundung von Kinn und Wange, zusammen mit der Linie des Halses, deutlicher die formende Hand des Künstlers sich verrät. In der gleichen Weise konnten wir das ja schon rund zehn Jahre früher bei dem Bilde der kleinen Lucia beobachten. Kopf und Oberkörper stehen genau in der Mitte vor der grünen Fläche der Wand, links von einem senkrecht das Bild abschließenden dunkelgrünen Streifen, rechts von der Senkrechten des Fensters rahmend gehalten.

Gar manches klingt in diesem Bilde motivisch an, was im Spätwerk wieder aufgenommen und ausgearbeitet werden wird. Die harten, klaren Töne der grünen Tapete und der roten, mit Grün und Goldbraun gemusterten Tischdecke scheinen etwas von der strengen Farbengeometrie auf dem Bilde „Die Gartenlaube“ (370) von 1891 vorwegzunehmen, mit seinen ziegelroten Blumentöpfen und Tulpen und dem hellen und dunklen Grün im Rasen und der Buchsbaumkante. Wie aber in jenem späten Bilde sich neben der lauten

Farbengeometrie die zarten spielenden Sonnenlichter finden, so hier der duftige Vorhang am Fenster. In diesem Bild bedeutet der Vorhang im Grunde nicht viel mehr als eine andere Version des Schleiermotives. Die Transparenz des zarten Gewebes im hellen Sonnenlicht interessiert den Künstler. In sehr ähnlicher Weise aber taucht das Motiv wieder auf in Böcklins letztem, unvollendet gebliebenem, ursprünglich für die Uffizien gemalten Selbstbildnis (382). Und dort scheint es, als habe der Künstler sich in entscheidender Weise dem Problem des flutenden Lichtes widmen wollen. Die Art, wie der leichte Stoff im Winde sich blähend ins Zimmer hineingeweht wird, läßt an Menzels berühmtes Balkonzimmer denken (gemalt 1845), mit dem er, genau fünfzig Jahre vor Böcklin, das Thema des von außen in ein Zimmer hereinflutenden Lichtes in so wundervoller Weise behandelt hat.

Als ein Jahr später die Familie Böcklin München verließ, lag dieses unvollendet gebliebene Bild der jungen Clara zuoberst auf dem offenen Packwagen so ungeschützt, daß ein großes Loch hineingestoßen wurde. Das Ziel war diesmal Florenz, wo der Künstler zunächst für die ungewöhnlich lange Zeit von elf Jahren seinen Wohnsitz nahm, um nach einem nochmaligen Unterbruch von sieben Jahren in der schweizerischen Heimat endgültig dorthin zurückzukehren.

Zur Entwicklung in den nun folgenden Florentiner Jahren nach der Übersiedelung im Jahre 1874 bemerkt Heinrich Wölfflin⁹⁸: „... Und nun geschieht aufs Neue etwas Wunderbares. Es findet eine Abklärung statt, eine Beschränkung auf das Wenige, eine Vereinfachung der Motive zu Gunsten des ganz intensiven Eindrucks“. Diese Worte haben auch für den Portraitisten, auf den sie nicht eigentlich gemünzt sind, ihre Geltung. Hält man das Bildnis Adolf Bayersdorfer, das im ersten Jahre nach der Übersiedelung gemalt wurde, neben die Basler Portraits vom Ende der sechziger Jahre, so liegt freilich eine große Spanne Weges beschlossen in diesen sieben Jahren. Eine Spanne, in der der Künstler in folgerichtigem Fortschreiten von außen nach innen, immer mehr gelernt hat, in die Tiefe zu dringen und hinter die Erscheinung zu leuchten. Wie unvergleichlich viel tiefer ist die Kraft der Aussage, die in dem Bildnis Adolf Bayersdorfer liegt, als es dem Künstler mit der Darstellung des ihm doch so eng befreundeten Rektors Fritz Burckhardt im Winter 1867/68 noch möglich war.

Adolf Bayersdorfer, 1875 (258) Abb. Schmid IV, S. 56

Für das Bildnis Bayersdorfer sind wir wieder in der glücklichen Lage, den Künstler bei der Arbeit belauschen zu können, da uns eine gleichzeitige Zeichnung, zweifellos zum Bilde gehörig, und in

⁹⁸ Festrede, gehalten zum 23. Oktober 1897, Basler Jahrbuch 1898. Zuletzt in: Heinrich Wölfflin, kleine Schriften 1886—1933; herausgegeben von Jos. Gantner, Basel 1946, S. 109.

Format und Ausschnitt mit diesem fast identisch, erhalten ist. In beiden Darstellungen ist der nur angedeutete Oberkörper in Profilhaltung nach links gegeben, der Kopf des Gelehrten in dreiviertel Ansicht dem Beschauer zugewendet. Aber welcher Abstand liegt zwischen Zeichnung und Bild. Die erstere gibt mit sorgsamer Genauigkeit die Erscheinung des Freundes wieder. Eine hohe Stirn unter sorgfältig gescheiteltem Haar, die Augen dringen scharf und kritisch durch die großen Brillengläser. Unter sensitiven Nasenflügeln gibt die Dunkelheit des Schnurrbärtchens nur wenig von der Oberlippe frei. Durch die Andeutung eines kleinen Kinnbärtchens aber bekommt der Mund etwas Spitzes, das auch durch die verbreiternde Linie des sparsamen Backenbartes zu beiden Seiten des Kinns nicht gemildert wird. Unter dem weich in den Nacken fallenden Haar sinkt die Linie von Hals und Rücken steil und kompromißlos ab.

Und nun das Gemälde, das eine der Perlen der Basler Galerie ausmacht. Neben die Zeichnung gehalten, erweist sich diese gleichsam als Gerüst, als habe der Künstler mit ihr Strich für Strich Material zusammengetragen, aus dessen Besitz ihm dann unversehens und mühelos eines der herrlichsten Bildnisse erblühte. Es ist ein äußerlich sehr anspruchsloses, kleines Bild. Der Künstler ist nun soweit, daß er auf jegliches Nebenmotiv symbolischer wie formaler Art verzichten kann. Der etwas unterlebensgroße Kopf steht ganz schlicht vor zart getöntem Hintergrunde, in dem einzig die gelblichen Initialen „Florenz 1875“ rechts und links oberhalb des Kopfes ein wenig in der Art eines Ornamentes angeordnet sind. Das Karnat des Gesichtes ist mit einer für Böcklin erstaunlichen Feinheit und Farbigkeit durchmodelliert. Das Blau des Hintergrundes gibt den Vorwand mit einer Vielheit von grünlich-bläulichen Lichtern zu spielen, die aber die Einheitlichkeit der Gesamtwirkung in keiner Weise beeinträchtigen. Die störende Brille hat der Künstler fortgelassen, so daß die durchgeistigte Feinheit der Züge nun voll zur Geltung kommt und besonders die Augen in ganz einzigartiger Weise gewonnen haben. Der stechende Blick der Skizze ist verschwunden. Unter beiden Lidern scheint der Blick gleichsam durch den Betrachter hindurch zu dringen. Die Augen sind auf den Beschauer gerichtet, und doch scheinen sie ihr Gegenüber nicht zu sehen, vielmehr in Gedanken versunken sich mit dem Wesen des Menschen auseinander zu setzen, dessen äußeres Bild die Netzhaut registriert. Nicht in der Anrede, sondern eher zu einer Aussprache wendet er sich an den Beschauer. Das ganze Wesen des Kunststheeten und feinsinnigen Interpreten künstlerischen Gestaltens scheint im Blick dieser Augen eingefangen. In eigenartiger Weise trägt dazu noch das fast völlige Fehlen der Brauen bei. Die Stirne wirkt dadurch noch höher und führt als einheitliche, lichte Fläche bis zu den Augen hinab. Der etwas pedantische Mittelscheitel ist umgangen, das Haar zu einer ruhigen, dunklen Gesamtmasse zusammengefaßt, grenzt in durchgezogener Horizontale die hohe Stirn ab.

Auch seitlich wird der Kontur noch straffer zusammengefaßt, das sehr hübsche auflockernde Motiv der Haarlocke, die sich weich um die Ohrmuschel legt, jedoch von der Skizze übernommen. Statt der in leichtem Sarkasmus geschürzten Lippen, sehen wir jetzt einen äußerst sensitiven, feinlippigen Mund, wie denn die ganze Persönlichkeit viel klarer, gelöster, großzügiger wirkt. Dieser Eindruck ist nicht zuletzt formalen Faktoren zuzuschreiben. Böcklin hat seinen Freund gleichsam äußerlich auf eine andere Basis erhoben, um seiner inneren Größe besser gerecht zu werden. Das Format ist um ein Weniges mehr in die Breite gezogen, 37 cm hoch und 30 cm breit, gegenüber 40 cm hoch und 28 cm breit in der Skizze. Der Kopf wird nun gehalten und gestützt von der breit ausladenden Linie des Pelzes, wo vorher die Schulter steil und mager abfiel. Die Farben sind in dem Ganzen sehr zurückhaltend, doch nicht bedeutungslos. Haare, Pelz und Bart sind Variationen über ein warmes Braun. Unter dem Pelz wird ein Stückchen grünen Ärmels noch sichtbar und am Halse ein ganz kleiner leuchtender Fleck Gelb.

Wieder haben wir die Möglichkeit, zu diesem Bilde die Aussage eines anderen Künstlers heranzuziehen. Hans Thoma hatte nur zwei Jahre früher den gleichen Bayersdorfer in München gemalt⁹⁹. Der junge Thoma nun arbeitet mit ganz anderem Format: 100 cm hoch und 75 cm breit, Kniestück. In pelzverbrämtem Mantel sitzt der Gelehrte und hält als Zeichen seiner Tätigkeit ein Buch auf das linke Knie gestützt. Die Gesichtszüge entsprechen mehr der Skizze Böcklins als dessen Gemälde. Auch Thoma gibt ihn mit der Brille, und die Augen sind mit durchdringendem, fast schulmeisterlichem Blick wie prüfend auf den Beschauer gerichtet. Man hat fast ein wenig Angst, was der streng geschlossene Mund nach vollzogener Prüfung für ein Urteil verlauten lassen wird.

Bayersdorfer war sein Leben lang kränklich und sehr zart. 1842 geboren, war er als Thoma ihn malte, noch nicht dreißigjährig. Auch als Böcklin ihn zwei Jahre später in Florenz auf die Leinwand bannte, war er also noch jung und relativ frisch. Aus Thomas Bild nun¹⁰⁰ schaut uns ein Mann an, der nie jung gewesen zu sein scheint und der etwas pedantisch schulmeisterliches an sich hat. Böcklin hingegen sublimiert die frühreife, den Dingen auf den Grund gehende Art des Freundes zu jener letzten Klarheit, die er an ihm so sehr bewunderte und die, verbunden mit dem so vielen konstitutionell zarten Menschen eigenen Vermögen des Einfühlens, den ganz besonderen Reiz dieser Persönlichkeit ausmachte. Ein Eindringen in das Wesen Bayersdorfers bis zu so selbstverständlicher Nähe, wie sie aus dem Bilde Böcklins spricht, hat Thoma nicht zu erreichen vermocht. Sicher ist dabei auch das Altersverhältnis nicht ohne Bedeutung. Thoma hatte eben sein drittes Lebensjahrzehnt

⁹⁹ Abbildungen in „Klassiker der Kunst“, a. a. O. S. 59.

¹⁰⁰ Auf Einzelheiten dieses Bildes einzugehen, ist mir leider nicht möglich, da ich bisher nicht die Gelegenheit hatte, es im Original zu studieren.

angetreten und stand fast im gleichen Altersjahr wie Bayersdorfer. Böcklin aber war ein Mann nahe an Fünfzig, der, wie wir sahen, im Zenith seines Lebens stand und, fünfzehn Jahre älter als der junge begabte Kunsthistoriker, diesen naturgemäß von einer ganz andern Warte aus sehen und beurteilen konnte. Daraus mag sich mit erklären, daß seine Schilderung in so viel tieferer Weise auf den geistigen Menschen Bayersdorfer eingeht, wo Thoma sich mehr im Banne der äußeren Erscheinung befand. Eine Auffassung, die, wie wir sahen, ja auch für Böcklins Frühzeit charakteristisch war. Wo daher Thoma sein Augenmerk auf die Schilderung des Stofflichen richtet, auf die Beschreibung von Pelzwerk, Tuch und dem Spiel der Lichter darin, hat Böcklin alles das auf ein Minimum reduziert. Aber das Fazit dieses reichen und fein besaiteten Charakters, der als verständnisvoller Betrachter sich für die Ideen seiner Künstlerfreunde einsetzte, und den wir aus seinen Briefen und Tagebüchern kennen¹⁰¹, scheint uns im Bilde gezogen, das von Böcklins Hand im Basler Museum erhalten ist. So ist es auch dieses Bildnis und nicht das Hans Thomas, das der Biograph Weigand in der Einleitung zu Adolf Bayersdorfers Leben und Schriften zitiert als gültige Aussage. Er schreibt: „Hier hat ein Freund mit dem Tiefblick des großen Künstlers eine ihm vertraute Seele ausgedeutet Begeisterungsfähigkeit und Resignation diese beiden Grundgewalten, die in Böcklins Auffassung den Charakter der Persönlichkeit bestimmen, beherrschen tatsächlich alle Äußerungen dieses erstaunlichen Geistes“.

Frau Clara Bruckmann, 1876 (264)

Aus dem gleichen Zeitabschnitt seines Florentiner Aufenthaltes besitzt Basel noch ein zweites Bildnis, mit dem der Künstler einen ihm besonders nahe stehenden Menschen geschildert hat, noch einmal ein Portrait seiner Tochter Clara. Auch dieses Bild der nun einundzwanzigjährigen jungen Frau Bruckmann ist unvollendet geblieben. Es ist nun nicht mehr der außergewöhnliche Liebreiz des jungen Mädchens, der den Künstler und mit ihm den Beschauer in seinen Bann zieht. Wir wissen, daß zwischen diesem Bilde und jenem ersten des Jahres 1872/73 eine schwere, zerrüttende Krankheit ihre Schatten über diese Züge warf, die nun in stiller Melancholie und ergreifender Eindringlichkeit vor uns stehen. Das Bild ist mit äußerster Sparsamkeit der Mittel sehr schlicht, sehr herb aufgebaut und stark stilisiert. Vor dunklem, fast nachtblauem Himmel steht der Kopf in strenger Frontalansicht, von klar umrissenen, weich verschatteten Blättern in matt-olivgrünen Tönen umspielt. Das schwarzbraune Haar ist nach hinten genommen und fällt, die Ohren frei lassend und den langen Hals begleitend, hinter die Schultern.

¹⁰¹ „Adolf Bayersdorfs Leben und Schriften“; aus seinem Nachlaß herausgegeben von Hans Makowsky, August Pauly, Wilhelm Weigand, München, Bruckmann 1908.

Das helle Karnat des Gesichtes setzt sich nach unten hin fort in einem tiefen, fast viereckigen Halsausschnitt. Farblich sehr fein durchdacht ist die Art wie, trennend und klärend, zwischen das Rot des Gewandes und die gelblich-rötlichen Töne des Karnats ein feines Streifchen silbergrauer Kante sich fügt. Die auffallend schräge Schulterlinie führt zu einem Stückchen hellrosa Ärmel mit dunklem Streifenmuster, die dazu dienen, die kompositionelle Form eines über Eck gestellten Vierecks mit oben und unten abgestumpften Spitzen klar herauszustellen. Die schmalen Striche eines Halskettchens, die genau in der Mitte des Ausschnittes verschwinden, nehmen noch einmal die Form des Dreiecks auf, während die untere Grenze des Halsausschnittes, die stark betonten Knochen des Brustbeins, der Mund, die geradegezogenen Brauen und die Linie der Stirnhaare immer neu die Waagerechte betonen und so die ganze Erscheinung, quasi ohne kubische Existenz, in die Fläche der Bildebene projizieren. Dieses geometrische Grundschema ist bis in alle Einzelheiten des Bildes durchgeführt, das mit großen Flächen fast axial symmetrisch komponiert ist. Nur in der kaum merklichen Neigung des Kopfes, der zur Linken vom aufstrebenden Blattwerk aufgefangen und gehalten wird, während die Blätter zur Rechten nicht ganz die Höhe des Scheitels erreichen, wird eine allzu starre Symmetrie vermieden. Wir erinnern uns einer ähnlich strengen Axialsymmetrie schon einmal, rund ein Jahrzehnt früher, in dem prachtvollen Bildnis der alten Frau Müller begegnet zu sein. Und wieder belehrt uns das Zusammenhalten der beiden Werke über den gleichen enormen Unterschied und Abstand, wie wir ihn bei der Besprechung des Bildes Bayersdorfer zu dem des Freundes Fritz Burckhardt bereits sahen. In diesen beiden Frauenbildnissen wird der Weg vielleicht noch klarer, den der Künstler vom Realismus der Basler Jahre zu einer, in diesem Bilde noch symbolhaft gesteigerten, geistigen Interpretation des Menschen gegangen ist. Von hier aus kann man verstehen, daß Richard Hamann und Gustav Pauli¹⁰² in Böcklin einen Wegbereiter des Expressionismus erkennen konnten. „Er hat nicht die physische, sondern die seelische Bedeutung des Menschen in die erste Linie gerückt“. Dieser Satz Max Sauerlandt's¹⁰³, gelegentlich einer Würdigung Emil Noldes, paßt auch auf das hier besprochene Bildnis, das Böcklin von seiner Tochter schuf. Zugleich erhellt daraus erneut, daß auch Böcklin durchaus nicht solch ein Außenseiter war, wie man es so häufig hören kann. Vielmehr ordnet sich seine Kunst organisch in die allgemeine Entwicklung ein. Die letzte Konsequenz des mit diesem Bilde angeschlagenen Themas stellt etwa das Selbstbildnis mit dem Zweig in der Rechten von Paula Modersohn-Becker dar¹⁰⁴, der Malerin, die in dem gleichen Jahre 1876 als Böcklin seine Tochter malte, erst

¹⁰² Siehe Anmerkung 9 und 10.

¹⁰³ Max Sauerlandt: „Die Kunst der letzten 30 Jahre“, Berlin 1935, S. 87/88.

¹⁰⁴ Abbildung in Anton Springer: „Handbuch der Kunstgeschichte“ V, P. 515, Nr. 631.

geboren wurde, um nur sechs Jahre nach Böcklins Tode, einund-dreißigjährig, bereits wieder zu verlöschen.

Stellen wir abschließend noch einmal die beiden im Abstand von knapp vier Jahren gemalten Bildnisse von des Künstlers Tochter nebeneinander, so wird seltsam deutlich, daß es sich hier nicht nur um eine Veränderung im Wesen und Aussehen der Dargestellten handelt. Viel tiefgreifender ist die Wandlung, die im Künstler selbst spürbar wird. Der Schritt von München nach Florenz bedeutet für Böcklin die Wendung zur vollen Reife und den Beginn des Alters. Des Alters nicht im Sinne des Niederganges, sondern im Sinne der Erfüllung. In seiner Untersuchung über das Alter schreibt A. L. Vischer ¹⁰⁵: „ . . . wenn die Leistung ein Erfassen und Verarbeiten von angehäuften Wissen und von weiter Erfahrung bedingt, dann setzt sie ein höheres Lebensalter voraus“. Und die Analyse von Spätwerken großer Meister, wie Brinkmann sie in seinem Buche darlegt ¹⁰⁶, ergibt: Ein Phasenwandel, der sich gegen das Alter hin vollzieht, bewegt sich von Dynamik zu Introversion oder von äußerer Interessenbeziehung zur Zurückbiegung in sich selbst, und die besonderen Kennzeichen des Alters sind: innere Verschmolzenheit, Zurückbiegung in sich selbst, Introversion. Vischer nun zieht ein Vergleichspaar zweier Mädchenbildnisse von der Hand Auguste Renoir's heran ¹⁰⁷, das in frappierender Weise die gleiche Entwicklung zeigt, wie sie aus den beiden Bildnissen deutlich wird, die Böcklin von seiner Tochter Clara malte. Renoir wie Böcklin geben in der ersten Version das liebliche junge Wesen, zu dessen Schilderung eine Fülle detailliertester Beobachtungen verwandt wird. Beide Künstler greifen in der zweiten Version auf die große, vereinfachende Form zurück. Renoir in einer hier spezifisch plastischen Auffassung, Böcklin, der gerade in jener Zeit so große Bewunderer antiker Wandmalerei, in spezifisch flächenhafter, dekorativer Gestaltungsweise. Bei beiden Künstlern ist es nun nicht mehr die realistisch gesehene Erscheinung, sondern die künstlerische Ausformung einer erlebten Persönlichkeit. So möchte ich auch in diesem Bildnis seiner Tochter Clara den Ausdruck einer Wandlung des Künstlers Böcklin sehen, die nicht plötzlich und restlos in diesem einen Bilde vollzogen, sich dennoch hier zum ersten Male mit aller Deutlichkeit ankündigt. Die Darstellung der Gartenlaube wird fünfzehn Jahre später den Endpunkt dieser Entwicklung bringen.

Wenden wir nun noch kurz unsere Aufmerksamkeit einigen weiteren Bildnissen dieser Florentiner Jahre zu, so ergibt sich bald, daß die künstlerische Entwicklung eines Menschen sich keineswegs ein-

¹⁰⁵ A. L. Vischer: „Das Alter als Schicksal und Erfüllung“, Basel, Schwabe, 2. Aufl. 1945, S. 186.

¹⁰⁶ A. E. Brinkmann: „Spätwerke großer Meister“, Frankfurt a. M., 1925.

¹⁰⁷ 1889: Jeune fille avec corbeille de fleurs, Privatbesitz, Tafel VIII.

1903: La Bergère, Sammlung Bernheim Jeune, Paris, Tafel IX.

deutig in eine bestimmte Linie pressen läßt. Auch die eben aufgezeigte Richtung wird durchaus nicht unbedingt eingehalten. Böcklin war sein Leben lang ein Experimentator. Völlig außerhalb seiner Kunst hat er rein technische Studien, wie dem Problem des Fliegens, Wochen und Monate geopfert, angefangen bei den minutiösesten Studien über den Vogelflug bis zum Bau eines eigenen Flugzeugmodells in den Jahren 1881—83. Als Maler sprengte er die engsten Bereiche seiner Kunst, um sich auch auf dem Felde der Skulptur zu versuchen. Auch kunsttheoretischen und vor allem kunsttechnischen Fragen gehörte zu allen Zeiten sein besonderes Interesse. Sein Freund Bayersdorfer war ihm behilflich beim Auffinden alter Malrezepte. Ein eingehendes Studium der altniederländischen Kunst fällt in diese Zeit, wobei er besonders die „ungesauceten, bestimmten, lichtvollen Flamländer“¹⁰⁸ bewunderte und liebte. Doch geht er auch an den italienischen Quattrocentisten nicht unbeeindruckt vorbei, und neben Hugo van der Goes steht vor allem Botticelli's Primavera im Vordergrund seines Interesses.

So zeigt sich auch der Portraitist Böcklin immer wieder von einer anderen Seite in dieser Epoche, immer wieder mit neuen Problemen beschäftigt. Und so erklärt es sich, daß neben Werken von tiefster Einprägsamkeit andere stehen, die, wenn nicht mißlungen, so doch als in hohem Grade gleichgültig zu bezeichnen sind. Da ist zunächst ein

Selbstbildnis (290) Abb. Schmid IV, S. 56

zu erwähnen, das schwer zu lokalisieren, wohl doch auch diesem Zeitraum, das heißt dem Ende der siebziger Jahre zugerechnet werden muß. Mit den bisher besprochenen Bildern der Florentiner Zeit hat es den Willen zu einer gewissen großzügigen Vereinfachung gemein. An Kraft der inneren Aussage jedoch bleibt dieses Bild weit hinter den beiden anderen zurück. Das ist deshalb zunächst erstaunlich, weil es sich hier ja nicht um eine vielleicht gleichgültige Drittperson handelt, sondern um seine eigene Persönlichkeit. Das Bild ist demnach wohl mehr vom Standpunkt formal künstlerischer Motive, als im Sinne einer Selbstaussage zu verstehen: „Selbstportrait ist das denkbar beste Studium für einen Maler. Man muß nur immer bei diesem Studium das Typische der Formen heraussuchen. Wie eine Nase, ein Auge, ein Mund geformt ist, und wie die Haare ansetzen, das stimmt in der Hauptsache bei allen Menschen überein. Das hat man sich einzuprägen“, sagt er gelegentlich zu Otto Lasius¹⁰⁹, und ein anderes Mal: „Rembrandt hat sich nicht umsonst in allen möglichen Stellungen vor dem Spiegel abgemalt. Das war ein schweres Studium. Ein denkender Maler ist sich selbst das billigste und vor allem willigste Modell“.

¹⁰⁸ Gustav Flörke, a. a. O. S. 180.

¹⁰⁹ Otto Lasius: a. a. O. S. 181 ff.

Um das Typische der Formen scheint es Böcklin bei diesem Bilde in erster Linie gegangen zu sein, das sich bezeichnender Weise auch in seiner Familie keiner großen Beliebtheit erfreute, „weil es eigentlich garnicht Arnold Böcklin darstellt, sondern eher die den Böcklins gemeinsamen Familienzüge aufweist“, wie mir seine Schwiegertochter sagte.

Wie sieht das Bild nun aus? Vor Laubhintergrund, fast frontal ins Bildfeld gesetzt, wird der Kopf zur Linken von zwei aufragenden Baumstämmen gehalten und hebt sich nach oben hin vom hellen Himmel ab. Mit den nach oben strebenden weißen Kragenspitzen und den die Bewegung auffangenden langen Schnurrbartenden hat das Ganze etwas ausgesprochen Spießbürgerliches. Wie gering die Aussage in diesem Kopfe ist, mag man daraus erkennen, daß die modischen Details des Anzuges in geradezu peinlich anmutender Weise hervortreten und die physiognomischen Gegebenheiten fast übertönen. Die wundervolle Zeitlosigkeit, die so viele von Böcklins Bildnissen auszeichnet, fehlt diesem Bilde. Einzig die Leuchtkraft der Augen durchbricht den Rahmen banaler Gleichgültigkeit. Böcklin war mit einer ganz ungewöhnlichen Sehkraft begabt, die immer wieder die Bewunderung seiner Zeitgenossen herausforderte und sogar Anlaß zu den abenteuerlichsten Legenden gegeben hat. Aber auch hier verweilt der Maler nur bei der Wiedergabe der physischen Beschaffenheit, von einer Beseelung des Blickes ist herzlich wenig zu verspüren.

Frau Levi, verw. Fiedler, 1879 (294)

Ein weiteres Bild dieser Zeit, das fast lebensgroße Bildnis der jungen Frau Levi, zeigt den Experimentator Böcklin in besonders eindringlicher Weise und bis zu einem Grade, daß wiederum das Experiment die künstlerische Gesamtheit zerstört. Es ist das zweite der Bildnisse in ganzer Figur, auf das ich im zweiten Teil dieser Arbeit bei der Besprechung des Bildes nach Fanny Janaschek schon hinwies. In der Literatur wird es nur selten und dann sehr abfällig besprochen¹¹⁰, ein Urteil, in dem Gegner und Bewunderer von Böcklins Kunst sich einig sind. Allein, schon die Tatsache, daß sich eine ganze Reihe von Detailskizzen zu dem Bilde erhalten haben, deutet darauf hin, daß den Maler bei dieser Darstellung eine Reihe formkünstlerischer Fragen beschäftigt haben mögen. Sehr reizvoll ist die Skizze zum Kopf, die sich mit breiten, lockeren Strichen, Kreide und Aquarell, im Wesentlichen auf die Angabe der Helligkeiten und Dunkelheiten beschränkt. Die dunkle Krempe des Hutes steht als breite Folie um das helle Gesicht, während das helle Gelock nur mit zwei, drei flüchtig kurvierenden Strichen angedeutet ist. Die Lichter auf Stirne, Nasenspitze und Kinn sind weiß gehöht und desgleichen, äußerst anmutig, die Andeutung einer hellen Reiherfeder auf dem

¹¹⁰ Julius Meier-Gräfe a. a. O. S. 94.

Hut, sowie der gefältelten Halskrause und einiger weißer Streifen in der Gewandpartie. Zur Modellierung von Augenpartie, Wangen und der Rundung des Kinnes genügen ein paar weich verriebene Schatten. Mit diesen wenigen Angaben hat der Künstler ein sehr ausdrucksvolles Köpfchen auf das Papier gezaubert, an Wärme und Intimität unvergleichlich viel bedeutsamer, als ihm das im ausgeführten Gemälde gelang.

Auch die Skizze zur rechten Hand, die mit van Dyck'scher Gebärde, Ring-geschmückt und schmalfingerig aus weißgefältelter Manschette hervorwächst, ist als Einzelleistung viel wirksamer als in der Gesamtheit des Bildes.

Was den Künstler aber vor allem interessiert zu haben scheint, ist das Problem der hoch aufgerichteten Gestalt mit dem langen Fluß des in eine Schleppe auslaufenden Gewandes. Es ist im Grunde ja das gleiche Motiv, wie er es zu Beginn seines porträtistischen Gestaltens 1862 im Bildnis der Fanny Janauschek verarbeitet hat. Dort aber ist das ganze Bild in harmonischen Verhältnissen aufgebaut. Mit der quer geführten Linie des Halsausschnittes und dem breit über beide Arme geführten Schleier, vor allem aber im breiten Ausladen der Schleppe, wird der Längsachse der aufgerichteten Gestalt ein ausgleichendes Äquivalent gegeben, und die ganze Figur wird im Zusammenfluß des vom Kopfe herabfallenden Schleiers mit dem weitfallenden Gewand in eine groß gesehene Einheit zusammengefaßt. Im Bildnis der Frau Levi aber ist die Vertikale der hochaufgerichteten Figur geradezu zum Selbstzweck gemacht und läßt die Gestalt fast überlang erscheinen. In zwei Skizzen hat Böcklin sich mit der Stellung der Figur auseinandergesetzt. Auf der ersten trägt die junge Frau noch einen Schleier um den Kopf, der ähnlich dem Bilde der Fanny Janauschek, einen einheitlichen Fluß der Linien vom Kopf über die Schultern bis zur Schleppe hinunterleitet. Die begleitende Architektur des Hintergrundes ist bis zur Schulterhöhe heraufgeführt, wo sie in einer Geraden über die ganze Breite der Skizze durchgezogen ist. Der Boden weist nur Schraffuren auf. Bereits die zweite Skizze zeigt starke Veränderungen im Sinne des ausgeführten Bildes: Der Kopfschleier ist nun dem barettartigen Hute gewichen, wie wir ihn auf der ausgeführten Skizze des Kopfes finden. Die Längsrichtung wird stärker betont, die Horizontale hinter der Schulter ist aufgegeben und nur noch in Kniehöhe durchgezogen. Die Standfläche zeigt bereits das über Eck gestellte Schachbrettmuster, jedoch so, daß die Achse der Figur in dem Winkel zwischen zwei vorspringenden Dreiecken auftritt, so daß sie also gewissermaßen noch die Möglichkeit hat, nach beiden Seiten hin auszuklingen. Die endgültige Formulierung faßt dann ganz radikal alles in eine einzige Vertikale zusammen. Die Gestalt strebt fast genau in der Bildmitte über dem am vordern Bildrande spitz zulaufenden hellen Viereck des Schachbrettmusters auf. Die beiden angrenzenden dunklen Felder treiben gleichsam die Figur aus der umgrenzenden Spitze des Bodens in die Höhe. Die gerade durch-

gezogene Mauer des Hintergrundes springt jetzt hinter der jungen Frau in eine Nische zurück, so daß die Horizontale gebrochen und ihre Wirkung abgeschwächt ist von den Vertikalen der seitlichen Kanten. Das Motiv der Querteilung in Kniehöhe ist beibehalten in Form eines dunklen Mauerstreifens. Die obere Grenzlinie liegt in Ellbogenhöhe. Der Oberkörper steht vor hellem, wolkeigem Himmel. Eine luftige Baumkrone zu ihrer Linken entspricht dem leichten Geringel des blonden Haares. Zur Rechten aber wird die Figur von steil aufstrebenden Baumstämmen begleitet, die sie, wie die schmale Nische und die helle Spitze des gemusterten Fußbodens, eindringlich und unerbittlich in sich selbst zurückdrängen. Auch das Gewand betont immer neu und mit ermüdender Eintönigkeit die Längsrichtung. Der weit offene grüne Mantel ist in seiner ganzen Länge von hellbraunem Pelz eingefasst. Das lilafarbene Kleid mit einreihig geknüpftem Mieder fällt in eigensinnig steifen Röhrenfalten zum Boden hinab. Selbst die zur Seite gelegte Schleppe hat nichts von dem üppigen weichen Fall, wie wir es vom Janaschekbilde her kennen. Auch sie ist nach innen gelegt, um nicht aus dem ideellen Rahmen der eng grenzenden Nische heraus zu fallen. Das Gesicht, und vor allem der röhrenförmige Hals, wirken in der starken Untersicht befremdend ungegliedert. Einzig dem Sträußchen in der Linken und dem Vöglein auf der Brüstung wird ein Ausbrechen aus dem Bannkreis dieser seltsam starren, eingeleisigen künstlerischen Vorstellung gestattet. Wieweit die Farben diese Wirkung unterstreichen oder vielleicht auch mildern, kann ich leider nicht beurteilen. Im Rahmen der Florentiner Jahre aber ist dieses Bildnis, trotz aller Einschränkungen, kein uninteressantes. Vor allem haben wir selten im Werke des Portraitisten Böcklin so die Möglichkeit wie hier, an Hand der Skizzen, die Entwicklung der Bildidee zu verfolgen. Der starke Zug zu klärender Vereinfachung ist in diesem Bilde bis zur Konsequenz einer extremen Einseitigkeit der Komposition getrieben. Wer sich für den Portraitisten Böcklin ernsthaft interessiert, wird auch an diesem Werk nicht nur mit einer billig zu erteilenden schlechten Note vorübergehen können.

Frau Waldecker-Im Hof mit ihrem Kinde (318) Abb. Angela Böcklin-Memoiren S. 146

Noch einmal von einer neuen Seite sehen wir Böcklin in dem, in anderem Zusammenhange schon erwähnten Bildnis, das er 1884, also zu Ende seiner Florentiner Zeit, von Frau Amarella Waldecker-Im Hof gemalt hat. Alles, was im vorigen Bilde starr, beengt errechnet war, ist hier frei, großzügig, überraschend lebendig. Schon die Haltung ist eine denkbar unklassische. Die junge Frau mit ihrem Kindchen auf dem Schoße ist halb vom Rücken gesehen, und wendet in rascher Bewegung den Kopf zum Beschauer zurück, das heißt, das Kind mit seinen Patschhändchen bemüht sich, den Kopf der Mutter zur Seite zu drängen. Stuhllehne und Gewand sind mit ungewöhnlich breiten modellierenden Pinselstrichen aus Lichtern

und Dunkelheiten flüchtig und doch bestimmt zusammengefügt. Es ist ein Eingehen auf die flimmernde Helligkeit des Lichtes, das den Künstler wieder einmal aufs intensivste in der Auseinandersetzung mit Lichtproblemen zeigt, die er in den genannten Partien durchaus mit impressionistischen Mitteln behandelt. Der Kopf hingegen wächst aus dem unsicheren Spiel heller und dunkler Farbflecken mit einer durch den Kontrast noch gesteigerten Klarheit und Präzision heraus. Sahen wir in dem Bildnis der jungen Frau Bruckmann eine vorwiegend in die Fläche arbeitende, zeichnerische Tendenz, so ist in diesem Bilde eine durchaus malerische Grundhaltung spürbar. Das zeigt sich etwa in der Art wie zwei weiße Perlen im schimmernden Haar aufleuchten. Die Art und Weise aber, wie der schöne Kopf der jungen Frau und das Gesicht mit den breiten Backenknochen herausgearbeitet sind, verrät ein sehr ausgesprochenes Gefühl für plastische Gegebenheiten. Darin steht das Portrait den auflösenden Tendenzen eines impressionistischen Bildes, auch von der mehr gemäßigten Art eines Liebermann, doch wieder sehr ferne.

Zur Entstehung dieses Bildes gibt Frau Angela in ihren Aufzeichnungen den Bericht des Herrn Waldecker-Im Hof wieder, sie schreibt ¹¹¹: „Die Sitzung war außerordentlich legere. Frau W. ging mit ihrem Kinde auf dem Arm im Atelier herum, der Maler desgleichen, plauderte mit ihr über alle möglichen Dinge, beobachtete sie aber so scharf und durchdringend, daß ihm nichts entging. Typisch dafür ist ein kleiner gelber Fleck im Auge, den selbst der Gatte nur in ganz seltenen Fällen und bei besonders guter Beleuchtung bemerken konnte. Böcklin hat diesen Fleck als äußerst charakteristisch erkannt und auf dem Bild, das auf Kupfer gemalt ist, zur Geltung gebracht.“. Letzteres ist ein Irrtum, das Bild ist auf Zink gemalt und vermutlich aus der gleichen Zeit wie die ebenfalls auf Zink gemalte vierte Fassung der Toteninsel (300 d).

Die außerordentliche Vitalität, die aus dem eben besprochenen Bilde spricht, kommt in fast noch gesteigerter Potenz in dem

Selbstbildnis mit dem Weinglase, 1885 (339) Abb. Schmid IV, 1

zum Ausdruck. Im äußeren Lebensablauf des Künstlers liegt zwischen diesen beiden Bildern wieder einmal ein Szenenwechsel, der den heranwachsenden Söhnen zuliebe geschah, für die in Florenz nicht die geeignete Schulbildung möglich war. Doch fiel die Wahl des Künstlers diesmal nicht auf die Vaterstadt Basel, sondern, vielleicht mitbedingt durch die Anziehungskraft des ihm damals persönlich unbekannten Dichters Gottfried Keller, auf Zürich. Für seinen Weg als Künstler bedeutet dieser Umzug, wie schon gesagt, zunächst nur einen Szenenwechsel. Das Werk der Zürcher Jahre baut sich auf den in Florenz gesammelten Eindrücken und Erkennt-

¹¹¹ „Böcklin-Memoiren“, Kap. VIII, S. 137.

nissen auf, ohne daß sich ein spürbarer Einschnitt bemerken ließe. So knüpft auch dieses erste Selbstbildnis, das unmittelbar nach der Übersiedelung entstand, in direkter Folge an das bisherige an. Auch in diesem Bilde wird die Freude an der Beherrschung malerischer Mittel spürbar. Weit mehr aber als in dem späteren Selbstbildnis der Florentiner Zeit kommt hier wieder die Person des Künstlers zu ihrem Recht. Will man den Menschen Böcklin kennen lernen, so muß man die ganze Reihe seiner Selbstäußerungen vornehmen, denn in jeder spricht sich ein anderer Zweig seines vielleicht unkomplizierten, doch sehr vielschichtigen Wesens aus. Kam in dem Bildnis mit dem Tode mehr die dunkle, die Nachtseite seines Lebens zum Ausdruck, so haben wir in diesem Bilde den Gegenpol, die lachende, helle, selbstbewußte Lebensfreude.

Wieder, wie im Falle des Bildnisses von 1872, haben wir die Möglichkeit, an Hand einer annähernd gleichzeitigen Photographie den Künstler in seinen Intentionen zu belauschen. Die Photographie ¹¹² zeigt ihn als einen „Mann von militärischer Haltung. Er trug kurz geschorenes Haupthaar und kräftigen grauen Schnurrbart“, wie H. A. Schmid im vierten Bande seines großen Böcklinwerkes sich ausdrückt ¹¹³. Ein energischer kluger Kopf, der eher auf einen preußischen Offizier als auf einen schweizer Maler schließen läßt. Auf dem Bilde nun, das Böcklin von sich entwirft, fällt zunächst die eigenartige Haltung auf, die übertrieben aufrecht genannt werden könnte, wüßten wir nicht von Frey, daß sie ganz typisch für den Künstler war: „So hat er sich auf dem Zürcher Selbstbildnis mit dem Weinglase gemalt“, schreibt Frey ¹¹⁴. „Wenn er sich erhob, rückte er sich mit zwei, drei merklichen Rucken in die gewöhnliche Positur zurecht, mit jedem Ruck trat die Brust stärker hervor, legten sich die Schultern mehr zurück und bog sich der Kopf mit dem kurzen Schnurrbart mehr auf den Stiernacken zurück“. Doch dieser Eindruck wird nun ins Burschikos-Joviale gesteigert. Die Linke hält er in die Hüfte gestemmt, die zur Seite gehobene Rechte faßt ein mit Wein gefülltes Glas. Der zurückgeworfene Kopf wirkt in der starken Untersicht sehr massiv, besonders in der Partie von Kinn und Hals. Eine starke Lichtquelle von von rechts her beleuchtet grell die linke Seite des im dreiviertel Profil gegebenen Gesichtes, so daß ein Schlagschatten die andere Gesichtshälfte in tiefes Dunkel taucht. Gleichzeitig aber trifft von der vom Beschauer aus nicht sichtbaren, hellbeleuchteten Wand ein Reflex die dunkle Kopfhälfte, der sie hell konturierend vom dunklen Hintergrunde abzeichnet. Diesem Reflex kommt somit die Bedeutung einer zweiten Lichtquelle zu, und Spiel und Wirkung des Lichtes sind wohl überhaupt eines der wichtigsten Probleme in diesem Bilde. Ihnen geht der Künstler nach in der Behandlung des

¹¹² Abbildung: „Neben meiner Kunst“, a. a. O. S. 181.

¹¹³ H. A. Schmid IV, S. 65.

¹¹⁴ A. Frey, a. a. O. S. 28.

glänzenden Stoffes, besonders bei den Ärmelfalten, im Gegensatz des grellen Weiß' von Kragen und Kravatte zum dunklen, von Lichtern aufgehellten Gewande und vor allem in den spiegelnden Reflexen des Weinglases. Zu Otto Lasius äußerte er sich über die hierbei verwendete Technik: „Man muß recht vorsichtig alles benützen was zweckdienlich ist. Ich spare den hellen Grund für die Lichter im Trinkglas auf. Immer möglichst aus dem Grunde heraus modellieren, ihn ja nicht zerstören . . . man muß immer möglichst räumlich zu wirken versuchen, man muß so zu sagen um die Figur herumgreifen können“¹¹⁵.

Und damit stoßen wir auf das zweite in diesem Bilde bearbeitete Problem, die Wiedergabe des räumlich Plastischen. Bisher gehörte der Hintergrund meist einer zweiten, hinter der Figur liegenden Schicht oder Ebene an, er diente im Wesentlichen nur als Folie. Selbst im Bilde der Frau Levi, wo ja die Marmorbrüstung deutlich zu einer raumbildenden Nische eingetieft wird, bleibt diese doch auf einem anderen Plan, Figur und Grund werden klar voneinander geschieden. Im Bildnis mit dem Weinglase aber, findet eine Durchdringung von Raum und Figur statt, sie stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander. Die Figur in ihren wesentlichen Teilen und vor allem der Kopf, treten scharf aus dem indifferenten Dunkel des Raumes heraus. Selbst die in diesem Teile ganz ungegliederte Dunkelheit wirkt nicht als abschränkende Wand, sondern als im Dunkel liegender Raum. Zur Rechten des Künstlers bemerken wir einen geöffneten Türflügel, der einen rechten Winkel zu der Zimmerwand bildet und eine Nische abteilt, die einen bedeutsamen Raum bietet für alle Akzessorien und zugleich das Bild mit parallel geführten, durch die verschiedenen Helligkeitsgrade wiederum stark räumlich wirkenden Vertikalen gliedert. Neben dem Künstler und der erhobenen Hand mit dem Trinkglas als Folie dienend, ist ein Tischchen mit buntfarbigem, linearem Muster, nicht etwa gerade, sondern in Schrägsicht gegeben, auf dem ein geöffneter Brief die Adresse des Bestellers Steinbarth trägt. „Mit Ölfarben“, sagte er zu Otto Lasius, „kann man so etwas nicht gut malen. Mit Tempera geht es ganz leicht“¹¹⁶.

Das Bild ist in Tempera auf Holz gemalt, mit denselben Mitteln also, wie das Basler Portrait seiner Tochter Clara Bruckmann. Sehr viel Sorgfalt ist hier auf die Hände verwandt, auf deren Aussagemöglichkeiten Böcklin so selten in seinen Bildnissen eingegangen ist. Die in die Seite gestemmte Linke gibt als leuchtende Helligkeit den Ausgleich zum hellen Farbenkomplex der Gesicht- und Halspartie und dokumentiert in der Haltung, mit dem abgespreizten kleinen Finger, die ein wenig pretenziöse Grundstimmung des ganzen Bildes. Der rechte Arm ist bis zum Handgelenk hinter dem breit ausladenden Körper verborgen, was eine

¹¹⁵ Otto Lasius, a. a. O. Kap. XIII, S. 93.

¹¹⁶ Otto Lasius, a. a. O. S. 93.

fast störend wirkende Verkürzung zur Folge hat. Man kann sich des Eindruckes einer gewissen Verzerrung nicht ganz erwehren. Sobald man aber der Hand selber sein Augenmerk zuwendet, wird man gewahr, daß diese auf den ersten Blick unschöne Verkürzung durchaus keinen Lapsus des Künstlers darstellt, sondern absichtlich gewählt wurde, weil den Maler dabei das Problem der Lichtverteilung interessierte, die er studieren und zur Geltung bringen wollte. Die Hand steht so nämlich genau auf der Grenze zwischen dunklem Schlagschatten und hellem Licht, da gerade die Fingerspitzen aus dem Schatten des Körpers auftauchen und vom hellen Licht getroffen werden. Auch das Glas selber hat seine genau berechnete Position, nämlich auf der Scheide vor einem heller- und einem dunkler belichteten Streifen der Wand, was in der Transparenz seiner Materie ebenfalls zur Geltung kommt.

So setzt dieses Bildnis den in Florenz eingeschlagenen Weg streng durchdachter Komposition, verbunden mit der Freude am Experiment, fort. Was Erscheinung und Aussehen des Künstlers betrifft, so sind wir gerade für den Beginn dieses Zürcher Aufenthaltes besonders gut unterrichtet. Neben der eingangs schon herangezogenen Photographie steht das literarische Zeugnis des eben zitierten Adolf Frey, sowie das Werk eines Malers mit dem Bildnis, das Lenbach im Jahre 1884 von ihm malte. Hören wir zuerst noch einmal Frey ¹¹⁷: „ . . . als er in Zürich erschien, . . . suchte nicht leicht jemand einen Maler oder Poeten hinter ihm. Er strotzte vor Kraft und Gesundheit und schritt fest und bolzengerade einher“. Gottfried Keller meinte ¹¹⁸: „Er sieht ungefähr aus wie ein schweizerischer Major älterer Sorte“. Frey findet sogar ¹¹⁹: Eine gewisse Ähnlichkeit mit Bismarck, wie denn die Florentiner Böcklin geradezu Bismarck nannten Gleich dem Schnurrbart waren 1884 die ziemlich kurz geschorenen Haare leicht ergraut. Über der Stirne bäumten sie sich borstig auf“. Im Ganzen schildert Frey: „Den Eindruck des Kräftigen, Trotzigen, Abweisenden, den die zurückgespannte Kopfhaltung hervorrief“. Im gleichen Jahre 1884 aber malt Lenbach Böcklins Portrait ¹²⁰. Aus tiefem Dunkel wächst, über strahlend weißer Hemdenbrust, ein Gesicht auf, das mit schwärmerischem Augenaufschlag und wie in höflicher Erwartung leise vorgebeugt, unerträglich posierend wirkt. Man denkt dabei weniger an einen schweizerischen Major als an einen lyrischen Tenor. Obgleich auch dieses Bild unverkennbar ähnliche Züge trägt, wie etwa die schweren Säcke unter den Augen und die schräg geschnittenen Lider, zeigt die schwüle Atmosphäre, in die der Maler gehüllt wird, erst den ganzen Abstand und die wohltuende Natürlichkeit, die dem Selbstbildnis eignet. Der Vergleich mit der Lenbach'schen Inter-

¹¹⁷ A. Frey, a. a. O. S. 27.

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ A. Frey, a. a. O. S. 32.

¹²⁰ Abbildung: Katalog der Lenbachausstellung, a. a. O. Nr. 29.

pretation läßt erkennen, daß Böcklin sich in dem Bildnis mit dem Weinglase nicht erschöpfte in der Bewältigung formal künstlerischer Probleme, sondern daß dieses Bild zugleich eine gewichtige Aussage bedeutet über den Menschen Böcklin, wie wir ihn aus der Schilderung seiner Freunde kennen.

2. Bildnisse der Spätzeit

Im Laufe dieser Zürcher Jahre aber sollte Böcklin die größte und schönste Aufgabe seines Portraitschaffens erwachsen, mit den Bildnissen, die er von

Gottfried Keller

schuf. Es ist während dieser Arbeit mehrfach zu zeigen versucht worden, daß Böcklin kein Seelendeuter im Sinne eines Rembrandt genannt werden kann. Er ging der menschlichen Psyche nicht nach, ihr ihre Geheimnisse abzulauschen. Nur wo sie sich ihm unversehens erschloß, vermochte er sie zu erkennen. In Gottfried Keller nun kreuzte eine ihm innerlich zutiefst verwandte Natur seinen Lebensweg, und wie kein anderer hat Arnold Böcklin das Wesen dieses großen Schweizers erfaßt. In den Darstellungen, die er von dem Dichter schuf, hat der reife Böcklin wohl sein Tiefstes und Bestes gegeben.

Wir besitzen von Böcklins Hand das WachsmodeLL (362) zur Medaille, die der berühmte Wiener Medailleur Anton Scharff zu des Dichters siebzigstem Geburtstag schuf. Ferner die Portraitzeichnung für die Gesamtausgabe von Kellers Werken (361) und schließlich die wundervolle Ölskizze, die heute im Kunsthaus Zürich hängt (361). Chronologisch das früheste seiner Werke ist das bereits im Herbst 1888 gefertigte WachsmodeLL. (Abb. Schmid IV, S. 64.). Über die Geschichte der Medaille hat Adolf Frey in seinen besonders für die Zürcher Jahre außerordentlich wertvollen und ausführlichen Aufzeichnungen alles Wissenswerte in einem speziellen Kapitel eingehend dargelegt ¹²¹. Hier soll daher nur ganz kurz resumiert werden: Ungefähr ein Jahr vor dem siebzigsten Geburtstag des Dichters, der auf den 19. Juli 1789 fiel, faßten einige Verehrer Kellers den Entschluß, eine Denkmünze herstellen zu lassen und baten Böcklin um seine Mitarbeit. In der Art, wie Böcklin in der Zusammenarbeit mit dem Medailleur umsprang, zeigt sich mit aller Deutlichkeit die ausgeprägte Eigenart seiner künstlerischen Intentionen. Die Verfertigung des WachsmodeLLes hatte ihn große Mühe gekostet, da er, unerfahren im Material, transparentes Wachs genommen hatte, das keine Schatten wirft. Als er Ende Januar 1889 das im Durchmesser 7 cm große WachsmodeLL nach Wien schickte, war Scharff zunächst

¹²¹ Adolf Frey, a. a. O. Kap. V: „Die zwei Medaillen“.

entzückt ¹²². Jedoch haben wir einen bereits vom 21. Februar datierten Brief an Müller ¹²³, in dem Scharff um weiteres Hilfsmaterial bittet, denn „Böcklins gewiß geniale Skizze ist eben nur dies, und man kommt in furchtbarste Verlegenheit, will man auf die Sache eingehen . . . ich weiß ja, was Meister Böcklin meint. Nun, dies kann man nur anstreben, wenn man den Mann kennt, oder in Verarbeitung von genauen Bildern“. Es sollten sich vor dem unglücklichen Medailleur immer neue Schwierigkeiten auftürmen, denn wie Scharff viele Jahre später berichtete an Müller: „Böcklin stellte als Bedingung, daß er Keller nicht sähe . . . da er dargestellt sein muß, wie er sein sollte und nicht wie er ist“ ¹²⁴. So fuhr denn schließlich auch nicht etwa Scharff nach Zürich, um den Dichter zu sehen, sondern Böcklin machte sich auf nach Wien. Das ist bezeichnend. Für ihn war Gottfried Keller nicht irgend ein Bürger der Stadt Zürich, wenn auch ein besonders begnadeter, für ihn sollte sich in einem Bilde des Dichters ganzes Wesen und Wirken verkörpern. Das aber würde ein Scharff bei Gelegenheit eines kurzen Besuches niemals ergründen können in der Art, wie es sich ihm in der engen Verbundenheit eines fast täglichen Beisammenseins ergab.

So entwarf er zunächst eine Pinselzeichnung mit Tusche und Weiß auf grünlichgrauem Papier, die er dann im WachsmodeLL kopierte. Er wählte die einprägsame und für eine Prägung am besten geeignete Form des reinen Profils, das sich vom hell grundierten Hintergrunde plastisch klar abhebt. Prachtvoll schwingt die Linie von der mächtig gewölbten Stirne über die tief eingesattelte, kühn gebogene Nase zum ziemlich kurz gehaltenen, gerade geschnittenen Vollbart hinab. Dieser sehr ausladenden Profillinie entspricht die volle Kurve des Hinterhauptes, das Ganze zu wundervoll ausgewogener Form zusammenfassend. Mit sehr sicher geführten, breiten Strichen sind die unzähligen Falten und Fältchen dieses feinen, alten Gesichtes in eine eindringliche und sehr vereinfachte Liniensprache gebracht. Ein breiter, weißer Strich für den Kragen, die Angabe einiger dunkler Schatten zur Kennzeichnung des Anzuges vervollständigen mit wenigen, ausdrucksvollen Strichen dieses äußerst lebendige Bild. Weich und locker fügt sich der Bart an und bildet gleichsam die Basis, auf der das schmerzlich verronnene Antlitz mit dem resignierten Ausdruck aufruhet.

Das ausgeführte Werk Scharffs entspricht nicht restlos dem von Böcklin entworfenen Bilde. Der Kopf ist um ein Geringes mehr vorgeneigt. Dazu kommt eine scheinbar sehr belanglose Kleinigkeit: der Vollbart wirkt länger. „Wie das Modell jetzt ist, daß eben an Bart und Haaren etwas weiter gemacht werden soll, dazu kann

¹²² Scharff an Böcklin, 30. Januar 1889.

¹²³ Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule, publiziert bei Adolf Frey, a. a. O. S. 178.

¹²⁴ Adolf Frey, a. a. O. S. 182.

ich mich nicht entschließen“¹²⁵, schreibt Scharff einmal an den Architekten und damaligen Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule, Professor Albert Müller, den Mittelsmann zwischen ihm und Böcklin. Und später schrieb er an den gleichen Adressaten, er habe von Böcklin als Kritik an dem ihm unterbreiteten Modell die Nachricht bekommen, daß er sehr einverstanden sei, abgesehen vom Bart: „Ich rate Ihnen, setzen Sie sich in einen Garten und imitieren Sie eine geschnittene Taxushecke“¹²⁶. Und in der Tat, Photographien¹²⁷, wie die Darstellungen anderer Künstler, etwa die Radierung und Ölskizze Stauffers von 1886—87¹²⁸ zeigen den Dichter mit einem solchen Bart in der Art geschnittener Taxushecken.

In der endgültigen Ausführung der Medaille hat aber bis zu einem gewissen Grade doch der Medailleur gesiegt. Jedenfalls ist die Taxushecke nicht beschnitten, sodaß wir nun den Dichter, mitbedingt durch die etwas weiter vorgeneigte Haltung des Kopfes, mit erheblich länger herabwallendem Barte sehen. Dadurch erscheinen die Proportionen des Gesichtes nicht wenig verändert. Das Gesicht als Ganzes wirkt länger. Die Intensität des Ausdrucks in der oberen Gesichtshälfte wird durch die Masse des Bartes equilibriert, aber auch abgeschwächt. Der Kopf erhält eine repräsentativere malerischere Wirkung, die dem Spiel des Lichtes Rechnung trägt und den etwas unruhig wirkenden Einschnitt zwischen Bart und Brust vermeidet. Als Ganzes hat dann auch das mit soviel Mühe unternommene Werk auf allen Seiten große Befriedigung ausgelöst. Infolge der vielen Verhandlungen zwischen Zürich und Wien wurde zwar der vorgesetzte Termin, nämlich der siebzigste Geburtstag des Dichters, erheblich überschritten, zuletzt noch dadurch, daß Böcklin, wie er die Rahmen für seine Bilder mit Vorliebe selbst bestimmte, auch hier erst den passenden Rahmen, genau wie er ihn dachte, dazu anfertigen ließ in Gestalt eines viereckigen, weißen Pergamentetuis mit bemaltem Deckel. Ihren Zweck, dem Dichter eine Freude zu bereiten, hat die Medaille vollauf erfüllt. Keine Ehrung hat ihn so beeindruckt wie diese geprägte Goldmedaille in ihrem weißen Etui¹²⁹.

Im März 1889 entwarf Böcklin eine weitere Zeichnung, die der in Vorbereitung befindlichen Ausgabe von Kellers Gesammelten Werken vorangestellt werden sollte. In einem Brief vom 10. März 1889 an seinen Verleger Wilhelm Hertz in Berlin zeigt Keller sich ehrlich entsetzt über die Photographie, die der Verleger sich ver-

¹²⁵ Scharff an Müller, 20. Mai 1889; veröffentlicht von Adolf Frey, a. a. O. S. 180.

¹²⁶ Adolf Frey, a. a. O. S. 183.

¹²⁷ Abbildung bei Paul Schaffner: Gottfried Keller Bildnisse Nr. 83—85.

¹²⁸ Abbildung bei Paul Schaffner: Gottfried Keller Bildnisse Nr. 87; 90.

¹²⁹ Vgl. Adolf Frey, a. a. O. S. 189; Albert Fleiner: „Mit Arnold Böcklin“, Frauenfeld 1915, S. 75.

schaft hatte. „Indessen“, schreibt er, „hat sich nötigenfalls ein glücklicher Ausweg gezeigt. Meister Böcklin, dem ich von der Sache sprach, zeigte sogleich Lust, eine Zeichnung des Kopfes, ganz einfach gehalten, zum Zwecke der Vervielfältigung durch Phototypie . . . zu machen, wo weder die Hand eines Graveurs noch die eines Retoucheurs darüber käme, sondern der reine Strich des Meisters bestehen bliebe . . .“¹³⁰. Diese Zeichnung ist dem Entwurf für die Medaille sehr ähnlich, verweilt jedoch sehr viel mehr bei zeichnerischen Einzelheiten. Hier sieht man erst, wie stark die vorerwähnte Skizze vereinfacht und großzügig zusammengefaßt ist. In der Skizze für die Gesamtausgabe wird mit liebevoller Genauigkeit jedes Fältchen in den Zügen aufgezeichnet und dem Gewirr des Haares, besonders im breitausladenden Vollbart, nachgegangen. Die Haltung des Kopfes ist, ähnlich der Scharff'schen Medaille, ein wenig mehr nach vorne geneigt, sodaß die Linie des Bartes ohne zu ausgeprägten Einschnitt zur Schräge des Anzuges hinüberleitet. Der ganze Kopf ist auf klare Linienführung und eindeutige Schwarz-Weiß-Wirkung ausgerichtet. Der sehr linearen Behandlung des Kopfes entspricht der breite Rahmen, den ein klar überschaubares Muster aus ineinandergeschlungenen Bändern ziert.

Fügen wir hier noch kurz die Erwähnung einer Federskizze an, die zum Besitze des Basler Kupferstichkabinettes gehört¹³¹. Auf ein kleines Blättchen im Format von 8 × 8,5 cm hat Böcklin seinen alten Freund aus dem Gedächtnis gezeichnet; im Profil nach links, wie auf den vorerwähnten Skizzen, jedoch diesmal mit Brille. Der Kopf ist mit solch virtuoser Sicherheit auf das Papier gebracht, daß man wohl spürt, der Maler hat seinen Freund bis in die letzten Fältchen seines Gesichtes, aber auch bis in gar manchen Winkel seines Herzens studiert.

Alle diese Darstellungen Böcklins stehen auf grundsätzlich anderem Boden, wie die nicht minder bekannte Radierung des sitzenden Dichters von Karl Stauffer-Bern aus dem Jahre 1887. Stauffer-Bern hat sich zum Zwecke von Studienaufnahmen mehrfach der Photographie bedient. Ein Verfahren, das Böcklin sicher mit Enttötung von sich gewiesen hätte: „Nicht wie er ist, wie er sein sollte!“ Nicht den Menschen, wie er wirklich aussah, darzustellen, sondern wie er in seiner, Böcklins, Vorstellung lebte, war seine Sehnsucht. Stauffer hingegen erblickt gerade in der äußeren Erscheinung, in Gestalt und Gehaben den Ausdruck von des Dichters Wesen. Und so schickt er sich denn an, ihn ganz realistisch mit den zu kurz geratenen Beinen, in all seiner ungeschickten Liebenswürdigkeit auf den hellen Polsterstuhl zu plazieren. Dort sitzt er nun, mit der Zigarre in der Linken und gesenktem Blick, in hilfloser

¹³⁰ Gottfried Keller an Wilhelm Hertz, 10. März 1889. Abgedruckt in: Emil Ermatinger: „Gottfried Kellers Briefe 1861—90“, 6. Aufl., Stuttgart u. Berlin 1925, S. 640.

¹³¹ Abbildung in Originalgröße bei: Paul Schaffner, a. a. O. S. 171.

Verlassenheit irgendwo im Leeren. Stauffer hat ihm die Radierung abgestohlen, wie Keller sich ausdrückt. Dieser „war nicht eben erbaut über das zwar bestürzend ähnliche, aber eben doch nicht erfreuliche Bild“¹³². Die Darstellung entbehrt nicht einer gewissen grotesken Tragik. Die schonungslose Offenheit mit der der Dichter hier geschildert ist, läßt deutlich werden: so wollte Böcklin seinen großen Freund der Nachwelt nicht überliefert wissen.

Für das, was ihm vorschwebte, suchte er die endgültige Formulierung in dem als Leihgabe der Eidgenössischen Gottfried Keller-Stiftung im Zürcher Kunsthaus befindlichen, unvollendeten Ölbild von 1889—90¹³³, in dem sich alle in den Skizzen gesammelten Erfahrungen zu einer Art von Schlußakkord zusammenfinden.

Die bisher verwendete reine Profilstellung ist aufgegeben, und wir sehen den Dichter fast von vorne, ein wenig nach links gewandt hinter einem Tische sitzend. Mit der Linken faßt er ein aufgeschlagenes Buch, die Rechte ist hinter einer blau-grün irisierenden Vase mit hellen Blumen verborgen. Die Gestalt des alten Mannes ist merkwürdig eng, blockartig wie Schaffner sagt¹³⁴, in den Bildrahmen hineingedrängt. Auf der rechten Bildseite wird bereits die Schulterlinie vom Bildrand überschritten. Links vom Beschauer findet, neben der in der Schrägstellung etwas verkürzt gesehenen Gestalt, die Blumenvase kaum mehr Platz, während nach unten hin die Tischkante das Bild in breiter Front abriegelt. Wie so viele der Böcklin'schen Portraits, ist auch dieses in starker Untersicht gemalt, wodurch die gedrungene Gestalt des alternden Dichters ins Wuchtige gesteigert erscheint und der Blick des Betrachters sich zunächst an der mit blauen und rotlila Tönen fast brutal durchzogenen Tischkante fängt. Von da wird er über die Hand und das aufgeblätterte Buch heraufgeleitet zum Kopf, der zwischen auffallend hochgezogenen Schultern, ohne die Cäsar eines Halses, schwer und bedeutend das Bild beherrscht. Einer der Hauptreize des Werkes liegt auch hier wieder in seiner Unvollendetheit. Gerade diese macht es so seltsam vollendet, läßt in der Andeutung errahnen, was weiter ausgeführt, leicht ein Zuviel hätte werden können, vor allem hinsichtlich der Farbe. Das Bild gehört einem Zeitraum an, in dem Böcklin sich nicht genug tun konnte im Nebeneinander harter, heller Farbtöne. Die mit einem schmalen Goldstrich gerahmten hart blauen Streifen im braun-lila Tischtuch verraten diese Tendenz. Nach oben hin aber bleibt alles gedeckt, weich und harmonisch ineinander übergehend. Der wohl nur untermalte Kopf mit dem dunkelblonden, teilweise ins rötliche spielenden Farben in Haar und Bart, steht vor einer wundervoll abgestimmten goldig-grünen Wand, die zur Rechten des Kopfes von einem hellen, vertikal verlaufenden Lichtstreifen unterteilt wird, als ob ein Vorhang sich öffne vor einem

¹³² Paul Schaffner: „Gottfried Keller als Maler“, S. 169.

¹³³ Farbige Wiedergabe bei Paul Schaffner a. a. O. gegenüber Tafel 92.

¹³⁴ Paul Schaffner, S. 172.

Fenster. Dieser helle Streifen weist genau auf die hochstehende Seite des aufgeschlagenen Buches hin, das seinerseits mit gelbrotem Schnitt und gelblich weißem Einband gerade auf dem einen der beiden blauen Streifen liegt, von denen der zweite die nur skizzierte Linke des Dichters akzentuiert. Zwischen den zarten hellen Tönen von Buch und Blumen und der Helligkeit des Kopfes steht ganz indifferent und ohne zu starke Kontrastwirkung das dunkle Gewand. Alle Einzelheiten der Farbe aber, sowie die Komposition in diesem Bilde, sind der einen Gesamtschau dienstbar gemacht, in der der Künstler bei aller Skizzenhaftigkeit das Wesen des greisen Dichters interpretierte. Paul Schaffner spricht von dem „sinnenden Blick“¹³⁵ in seiner sehr schönen Besprechung des Bildes. Sinnend, gewiß, aber gleichzeitig liegt über diesen Augen eine unendliche Altersmüdigkeit und abgeklärte Ferne. Es ist fast, als gehöre der alte Mann schon nicht mehr ganz in diese Welt. Als das Bild gemalt wurde, mag Böcklin, der selbst an der Schwelle des Greisenalters stand, wohl eine Vorahnung angerührt haben, daß mit dem baldigen Verlust seines großen Freundes auch für ihn der letzte Abschnitt seines Lebens beginnen würde. Jeder malt im letzten Grunde doch sein eigenes Wesen, und so fließt bis zu einem gewissen Grade auch in jedes Bildnis etwas von des Künstlers eigener Art mit ein. So hat Böcklin, der dem alten Meister nahe stand wie kaum ein anderer Mensch, in diesem alten Kopfe etwas wie eine Vorschau auf sein eigenes Alter und Schicksal gegeben. Auch er sollte ja bald darauf mit dem Schlaganfall die erste Mahnung des Todes spüren, und in seiner dadurch verursachten Hilflosigkeit mag er wohl manches Mal von sich in gleicher Weise gesprochen haben als von der „korrupten Bestie“, wie Keller das zu tun pflegte.

Es gibt von Keller noch manches Bildnis, das der Erwähnung wert wäre. Aus viel früherer Zeit stammt das Portrait, das Frank Buchser nach seiner Rückkehr aus Amerika von dem damals drei- und fünfzigjährigen Dichter malte. Schon die Zeitgenossen lehnten das in seiner Art virtuos gemalte Bild ab, das uns heute merkwürdig glatt und ins Flotte übersetzt erscheint. Man meint einen vierzigjährigen Weltmann statt des über fünfzigjährigen, eher sehr zurückhaltenden Dichters vor sich zu sehen. In diesem Bildnis mit den nachtschwarzen Augen und Haaren lebt mehr von der Vitalität Buchsers als von der bodenständigen schweren und tiefen Art Kellers. (Abb. Schaffner: „Gottfried Keller als Maler“, gegenüber S. 160.)

Zeitlich sehr viel näher dem Böcklin'schen Bilde steht eine Ölstudie des schon erwähnten Stauffer-Bern, ein in reiner Frontalansicht genommenes Brustbild aus dem Jahre 1886. Neben dem ganz auf das Geistige angelegten Versuche Böcklins, wirkt auch diese Studie in ihrer minutiösen Detailschilderung wie eine Photographie. (Schaffner Abb. 87.)

¹³⁵ Paul Schaffner, a. a. O. S. 172.

Die Skizze Böcklins wurde in ihrer Zeit durchaus nicht geschätzt, vor allem fand man sie nicht ähnlich genug. Den Maler konnte das nicht berühren. Er wollte ja bewußt nicht abmalen: „Der Künstler, der wahre Künstler kann und darf nicht ganz naturgetreu sein, warum? Eben weil er wahr und naturgetreu sein muß. Wahrhaft getroffen ist bloß das idealisierte Portrait, vorausgesetzt, daß es den in ihm dargestellten Menschen nicht in falschem Sinne idealisiert, nicht fad beschönigt“¹³⁶. Diese Forderungen, die der große Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer an den Portraitisten stellt, hat Böcklin mit seinen Gottfried Keller-Bildnissen erfüllt. Darum konnte es geschehen, daß seine Interpretation Gültigkeit erlangte für Generationen. Wer an Gottfried Keller denkt, hat das Bild vor Augen, das Böcklin von ihm schuf.

Selbstbildnis im Atelier, 1893 (381) Abb. Schmid III, 1

Das Bildnis Gottfried Kellers zeigt, daß der alternde Künstler in gesteigertem Maße die Fähigkeit erworben hatte, das Leben und Sein eines Menschen in seiner Gesamtheit zu überschauen. Kaum zwei Jahre waren ihm noch vergönnt, da rührte auch ihn unerbittlich das Schicksal an. Am 14. Mai 1892 traf ihn der erste Schlaganfall, dessen Folgen er bis zum Ende seines Lebens nicht mehr ganz überwinden sollte. So wurden, als die schlimmste Attacke vorüber war, wieder einmal die Koffer gepackt, um nun endgültig im Süden Wohnsitz zu nehmen. Ein Jahr nach dem ersten Schlaganfall entstand, gelegentlich eines Erholungsaufenthaltes in San Terenzo, das von der Basler Galerie bestellte und im April des Jahres 1893 in Angriff genommene Selbstportrait. Seine Gattin erzählt, wie Böcklin sich in Spezia „... zwei kleine verbogene Spiegelchen kaufte, die er nun mit einem höchst künstlichen Unterbau von Kasten, Büchern und Stühlen versah, um auf diese Weise sein Gesicht richtig sehen zu können“. Auch über technische Einzelheiten berichtet sie genau und eingehend, mußte sie doch selbst den Kirschgummi vorsichtig im Wasserbade kochen, um ihn dann mühsam mit Copaiva-Balsam und Öl zu vermischen, „was aber bei dem natürlichen Gegensatz von Öl und Wasser äußerst schwierig zu erreichen war“¹³⁷. Auch weiß sie von mehreren Entwürfen in Bleistift zu berichten, unter denen sie eine Profilskizze ganz besonders hervorhebt. Zwei dieser Blätter gehören zum Besitz des Basler Kupferstichkabinettes, das eine beidseitig benutzt, so daß wir drei Entwürfe haben, die jedesmal den Künstler an einem Tische stehend zeigen. Über die Haltung muß er noch mit sich ins Reine kommen. Eine Skizze zeigt ihn in ähnlicher Schrittstellung wie auf dem Bilde, jedoch nach rechts gewandt. Die Linke faßt ein zusammengerolltes Papier, mit dem er sich auf den Tisch stützt. Diese Skizze ist mit Schatten-

¹³⁶ Friedrich Theodor Vischer: „Das Schöne und die Kunst“, Stuttgart 1898. Speziell zum Portrait: Teil II, § 2, S. 251.

¹³⁷ „Böcklin-Memoiren“: Frau Angela Böcklin, a. a. O. P. 313, Kap. XII.

lagen in Anzug und Hintergrund ziemlich genau definiert und wirkt mit dem rahmenden Strich am stärksten bildmäßig.

Die Rückseite zeigt den Künstler nach links und stärker ins Profil gewendet. Er steht diesmal neben einem Fenster, vor dem zwei Blumentöpfe stehen und stützt sich mit beiden Händen auf den Tisch. Auch hier ist der Hintergrund durch einige vertikal geführte Linien unterteilt, jedoch ohne die Schattenlagen der umstehenden Seite. Man sieht, es kam dem Künstler nicht auf Einzelheiten an, nur das Verhältnis der Figur zum Raum suchte er abzuklären.

In der dritten der in Basel befindlichen Skizzen findet sich wieder das Attribut der Rolle in der Linken, während er sich mit dem ausgestreckten rechten Arm auf die Tischplatte stützt. Gewand und Hintergrund sind hier noch summarischer behandelt, nur der fast ins Profil gedrehte Kopf ist etwas genauer gezeichnet.

Von einer deutlich ablesbaren Entwicklung der Bildidee kann an Hand dieser Skizzen kaum die Rede sein. Doch spricht manches dafür, in dieser letztgenannten Zeichnung die früheste Fixierung der Bildidee zu vermuten, und zwar um der gequälten Ponderation willen. Man hat deutlich den Eindruck, der Mann dort stehe nur mit Mühe am Tisch, er scheint fast nach vorne zu fallen und bedarf sehr der Stütze des rechten Armes. In den späteren Skizzen jedoch trachtete der Künstler danach, diesen Hinweis auf seine Lähmung zu tilgen, was ihm mit dem Bildnis in der gelösten Schrittstellung ja auch vollauf gelang. Auch in der Kleidung weicht diese Skizze am meisten vom Bilde ab, obgleich sie, allerdings als einzige, gleich dem Bilde, schon in der Höhe des halben Oberschenkels abschneidet, während die beiden anderen bis zum Knie herabgeführt sind. Als unmittelbare Vorstufe zum Bilde möchte ich doch die erstgenannte der Zeichnungen annehmen (381 a), die spiegelbildlich zum ausgeführten Bilde angeordnet, diesem in Haltung, Kleidung und Hintergrundgestaltung am nächsten steht. Neben diesen drei Skizzen zur ganzen Figur existiert noch eine vierte, die nur ein Brustbild, fast de face gibt, in einer Art Fensterrahmen, wobei der Künstler den rechten Unterarm auf die Fensterbrüstung lehnt. Als letztes ist die von Frau Angela als besonders interessant hervorgehobene Profilskizze zu nennen, die die Form des auf der Staffelei stehenden Profils in leichter Überspitzung festlegt.

Das ausgeführte Gemälde nun, mit dem der Künstler seiner Vaterstadt sein lebensgroßes Konterfei vermachte, ist nach allem was hinter ihm lag, ein prachtvolles Stück Malerei geworden. Nichts in diesem Bilde erinnert an die erst so kurz überwundene schwere Krankheit. Hochaufgerichtet steht der Künstler an seiner Staffelei, auf der die Umrisse seines Profils in roter Farbe angedeutet sind. Die Idee des Fensters, die sich durch sämtliche erhaltenen Skizzen zieht, ist aufgegeben. Statt dessen teilt ein in großen Falten fallender, sattgrüner Vorhang direkt hinter dem Künstler den Raum ab,

sodaß er zwischen Staffelei und Vorhang im Winkel steht, während zu seiner Linken, von seinem Ellbogen zurückgenommen, der Vorhang den Blick in die Tiefe des Raumes noch ein wenig freigibt. In der Dunkelheit wird ein Bord mit Flaschen sichtbar, und auf dem Tisch ein paar Bücher. Ganz oben aber sieht man noch ein Stückchen Fensterrahmen, durch das ein schmales Streifchen hellen Himmels hereinleuchtet. Bei näherem Zusehen gewahrt der Beobachter eine helle Bildtafel, die dort oben in den Fensterrahmen gelehnt ist. Bücher, Flaschen, Bildtafel, das sind die Requisiten seines Künstlerlebens. Aber diese Sinnbilder seiner Studien und Arbeiten sind ganz unauffällig an den äußersten Bildrand geschoben. Die wie zufällige Bewegung des Armes mit der Palette gestattet einen flüchtigen Blick in die Werkstatt, nicht mehr. Das Interesse des Beschauers wird eindeutig auf die das ganze Bild beherrschende Gestalt des Malers selbst hingelenkt, die zur Hälfte vor der hellen Folie der aufgestellten Leinwand, zur Hälfte vor dem warmen Grün des Vorhanges steht, während der Kopf noch besonders akzentuiert wird durch den roten Wandstreifen, dessen hellere Kante in ihrer Verlängerung auf die Nasenspitze zuläuft und mit der Achse des Gesichtes zugleich die Achse des ganzen Bildes markiert. In leichter Schrittstellung steht der Künstler, den Körper ein wenig aus der Achse gedreht, den Kopf in erwartungsvollem Aufblicken aus dem Bilde gewandt, als schaue er einem gerade Eintretenden entgegen, der ihn bei der Arbeit überraschte. Über die Linke hält er die Palette gestreift, auf der ein leuchtendes Rot den lebhaftesten Farbakzent im ganzen Bilde darstellt. Wir kennen dieses Rot, das immer wieder auftaucht, bereits aus manchem Bilde der sechziger Jahre. Es ist in unserem Bilde der einzige Farbakzent mit einer derart intensiven Leuchtkraft außer einem, ebenfalls auf der Palette angegebenen, sehr kleinen Fleckchen von leuchtendem Königsblau. Man hat sich viel entsetzt über die Buntheit im Anzuge des Künstlers, mit rotgelb gestreifter Kravatte, die tatsächlich aber nur einen verhältnismäßig kleinen Ausschnitt darstellt, und den weißen, blau karierten Hosen. Die blaukarierten Hosen aber halten der bläulich schimmernden Leinwand auf der Staffelei die Waage und haben in dieser Eigenschaft schon ihre ganz bestimmte Funktion in der Rechnung des Künstlers. Zwischen dem warmgrünen Vorhang, den verschiedenen Rottönen, leuchtend auf der Palette, gedeckter im Tischtuch und Fußboden des anstoßenden Raumes, und dem Weiß der Leinwand steht vermittelnd ein sehr gedecktes, mattes Braunlila in den großen Flächen der Jacke, an der nur am unteren Ende ein schmales Streifchen helleren, goldgelb gemusterten Futters sichtbar wird. In ähnlicher Form tritt das Goldgelb in Verbindung mit Braun als Bordüre wieder auf, die in schmäler Bahn den Vorhang säumt. Das größte Interesse aber liegt, ungeachtet aller dieser Akzessorien, doch in der Behandlung von Kopf und Hand. „Die größte Kraft hat man immer für die Hauptsache, für das Gesicht aufzubehalten. Wir sehen doch, wenn wir

mit jemandem sprechen, ihm ins Gesicht und zunächst in die Augen; also muß darauf der Künstler die größte Vorsicht verwenden“, sagte er zu Otto Lasius¹³⁸, und weiter: „Selbst in der Natur ist das glänzende feuchte Licht im Auge immer das Hellste. Also muß man im Portrait alles Andere herunterstimmen“¹³⁹. Diesem Grundsatz hat Böcklin vollauf Rechnung getragen. Beim Betrachten dieses Bildes fällt sofort die leuchtende, durchsichtig helle Iris auf, die in der Tat alle anderen Töne im Bilde an Helligkeit übertrifft. Wie schon im Zürcher Bilde mit dem Weinglase und schließlich auch im Bilde Bayersdorfer, hat Böcklin sich sehr eingehend mit den Auswirkungen der Licht- und Farbreflexe befaßt. Die im Schatten liegende rechte Gesichtshälfte wird aufgehellert durch den hellen Widerschein der neben ihm stehenden, das hell einfallende Licht reflektierenden Leinwand. Dagegen steht die von diesem Reflex nicht getroffene rechte Körperhälfte in tief dunklem Kontrast zur hellen Fläche. Das lebhaft getönte Karnat, die hellen Augen, die grau melierten Haare und der kurze Vollbart sind von einem feinen grünlichen Schimmer übertönt, der von dem grünen Vorhang herrührt. Sehr ausdrucksvoll ist die bewegliche Rechte, die den Pinsel führt. Was schon anlässlich des Selbstbildnisses mit dem Weinglase gesagt wurde, kann hier nur erneut hervorgehoben werden. Die Figur steht nicht mehr lediglich vor einem Hintergrunde, der Künstler steht nicht in einer vorderen Bildebene, sondern er steht mitten zwischen der schräg in den Raum weisenden Staffelei und dem grünen Vorhang drin, wie in einer eigens für ihn geschaffenen Nische. Der Aufbau des Bildes ist wieder mit wenigen Hauptrichtungen sehr klar durchgeführt. Vorherrschend ist die mit der Figur gegebene Längsrichtung, die in der vertikalen Seitenkante der aufgestellten Leinwand und den regelmäßigen Faltenbahnen des Vorhanges ihren Halt findet. Die schräg in den Raum führenden Horizontalen der Leinwand, die Palette, Flaschenbord, Tisch und Fußboden und nicht zuletzt die Querstreifen der Hose sorgen dafür, daß keine zu einseitige Längswirkung entsteht.

Daß dieses Bildnis bis ins Letzte technisch durchgearbeitet war, wissen wir. Der Künstler hat sich gerade in jenem Sommer 1893 wieder sehr eingehend mit den Malmitteln und Rezepten der Alten auseinandergesetzt, zu deren Auffindung ihm sein Freund Bayersdorfer behilflich war. Im September war das Bildnis vollendet, am 19. September schreibt er aus San Terenzo an seinen Freund Professor Fritz Burckhardt in Basel: „Von einer Zukunft erwarte und wünsche ich nichts, als noch mehrere Jahre arbeiten zu können und die alte Maltechnik wieder bekannt zu machen. Das Portrait im Museum ist so gemalt“¹⁴⁰. Und in einem Brief an den gleichen Freund vom 2. Oktober definiert er genauer: „Von meiner neuen,

¹³⁸ Otto Lasius, a. a. O. S. 93.

¹³⁹ Otto Lasius, a. a. O. S. 98.

¹⁴⁰ Abgedruckt in H. A. Schmid: Böcklinwerk IV, S. 69.

vielmehr alten Malweise kann ich Dir nur soviel melden, daß sie nach der Vorschrift des Theophilus presbyter ist, der circa Tausend gelebt haben soll. Kirschgummi und Eiweiß, das geschlagen wird, sind das Bindemittel, und Harz (Mastix Copal) mit Leinöl der Überzug. Damit haben zweifellos Holbein, Dürer, Pietro Perugino und Raffael gemalt . . . “ ¹⁴¹.

Darüber hinaus aber bedeutet dieses Bild einen sehr wesentlichen Beitrag zur Autobiographie des Künstlers. Dem jungen Zürcher Kunstkritiker und Journalisten Albert Fleiner ¹⁴² erzählte Böcklin: „Die Ärzte hätten ihn an sich und seiner Lebenskraft fast irre gemacht, und deshalb habe er in San Terenzo in einer Stimmung, in der er kaum mehr wußte, ob er noch malen könne oder nicht, sein Selbstbildnis verfertigt, wobei er sich selber der genauesten Prüfung unterwarf“. Diese Selbstprüfung ergab denn auch ein beachtliches Maß an geistiger wie körperlicher Leistungsfähigkeit. Aus seinen hellen Augen blickt uns eine ungebrochene Energie an, und von Greisenhaftigkeit kann man bei dem hier Siebenundsechzig-Jährigen gewiß nicht sprechen. Für eine Spanne Zeit noch hat er seine schöpferische Kraft wieder erlangt. Unbestechlich spähen die Augen, doch die linke Gesichtshälfte verrät noch die Spuren der Lähmung. Es ist das letzte vollendete Selbstbildnis, das wir von seiner Hand besitzen.

Unvollendetes Selbstbildnis (382) Abb. Schmid IV, S. 77

Etwa ein Jahr nach dem Basler Bilde hat Böcklin noch einmal den Versuch einer Selbstschilderung unternommen, und zwar im Auftrage für die Bildersammlung der Uffizien. Dieses letzte Selbstbildnis ist unvollendet stehen geblieben. Diesmal hat der Künstler sich seitlich an einem Tische sitzend gedacht, die Rechte auf die Stuhllehne gelehnt, während er mit der Linken einen auf dem Tische stehenden Blumentopf faßt. Neben dem Tisch öffnet sich ein Fenster, vor dem wir die gleichen großen, plumpen Blumentöpfe mit den spärlichen Pflanzen wiederfinden, wie auf einem der Entwürfe zum Basler Bilde. Die Skizze ¹⁴³ zeigt sogar noch die Anordnung der beiden nebeneinander stehenden Blumentöpfe auf dem Fensterbord. Das angefangene Bild läßt einen der Blumentöpfe hinter dem Vorhang verschwinden, dessen Ende vom Winde in schwungvoller Linie ins Zimmer hineingetrieben wird. Die mächtige polierte Tischplatte, auf der vor dem Künstler ein weißes Blatt Papier liegt, und der dritte beziehungsweise zweite Blumentopf steht, spiegelt die Lichterscheinung von Fenster und Vorhang und den dunklen Schatten des Blumentopfes wieder. Es wurde bereits an anderer Stelle (Bildnis der Tochter Clara, 1872—73) auf die Möglichkeit einer Reminiszenz an Menzels Balkonzimmer hinge-

¹⁴¹ Abgedruckt in: „Böcklin-Memoiren“ der Frau Angela, Kap. XII, S. 336/37.

¹⁴² Albert Fleiner: „Mit Arnold Böcklin“, Frauenfeld 1915, S. 152.

¹⁴³ Vor dem Kriege: Sammlung Arnhold, Berlin.

wiesen. Daß das Problem der Lichtführung und Lichtreflexe in diesem Bilde eine ausschlaggebende Rolle spielt, scheint unzweifelhaft. Wir sahen, wie der Künstler bereits in den beiden vorhergehenden Selbstbildnissen gerade dieser Seite seiner Kunst seine besondere Aufmerksamkeit widmet. Das Bildnis mit dem Wein- glase ist sicher nicht gemalt, um seine wenn auch unbestrittene Freude an dessen köstlichem Inhalt zu dokumentieren, sondern wie wir feststellten, weil dem Künstler in der Transparenz des Glases eine willkommene Aufgabe zur Lösung vorlag. Auch im Basler Bilde spielte die Lichtführung und die Reflexwirkung eine bedeut- same Rolle. Hier nun scheint das Motiv des flutenden, gebroche- nen und reflektierten Lichtes die vornehmste Aufgabe gewesen zu sein, die sich der Künstler gestellt hatte. Dabei muß man sich allerdings klar sein, daß durch die fragmentarische Ausführung und die nur in der Schwarz-Weiß-Reproduktion erreichbare Wiedergabe des Bildes der Eindruck auf den Beschauer stark mit beeinflusst wird. Wendet man sich aber nun der Gestalt selber zu, so ist es ergreifend, wie eindringlich aus diesem nur angelegten Bilde die Persönlichkeit spricht, und welche Stimmung über dem Ganzen liegt. Es geht mit diesem Bilde ähnlich wie mit dem Gottfried Kellers, in der Unvollendetheit liegt ein ganz besonderer Zauber. Es besteht überhaupt eine gewisse Verwandtschaft zwischen diesen Bildnissen, die beide einen Altgewordenen zum Gegenstand haben, dessen Blick am Leben vorbeistreift, es von einer höheren Warte aus schaut und begreift. Beide haben sich nun am Tische nieder- gelassen; wenn auch der Geist noch tätig und rege ist, die Beine versagen den Dienst und gestatten eine allzu forsche Haltung nicht mehr. Beide haben Blumen neben sich, denn das Alter hat Zeit und Muße, wieder den kleinen, doch zeitlosen Dingen des Daseins seine Aufmerksamkeit zu schenken. Beide schauen unter schweren Lidern in eine unbestimmbare Ferne, und das Gesicht ist lang ge- worden im Alter. Gewiß, zwischen Böcklin und Keller besteht noch ein Unterschied, die Vitalität des alten Böcklin würde seine zu- nehmende Greisenhaftigkeit und Hilflosigkeit noch lange nicht zu- geben wollen. Doch läßt sich in diesem Bilde nicht mehr darüber hinwegtäuschen: „Äußerlich war Böcklin in diesem Jahre ein alter Mann geworden“, wie sein Sohn Carlo ¹⁴⁴ ein Jahr nach dem ersten Schlaganfall schreibt. Das spürt man, wenn man vom Basler Bilde kommt, in dem noch einmal alle Kraft des alternden Künstlers zu- sammengefaßt scheint und sich dieser letzten Selbstäußerung zu- wendet. Böcklin ist alt geworden und die kurzen Jahre, die ihm noch vergönnt waren, bedeuteten für den körperlich stark Behin- derten einen ständigen Kampf des noch so regen Geistes gegen Alter und Schwäche des Körpers.

¹⁴⁴ „Neben meiner Kunst“, a. a. O. S. 279.

3. Allegorie und Ausklang

Mit diesem spätesten Selbstbildnis haben wir den Endpunkt nicht nur der Selbstdarstellungen, sondern der Bildnisse überhaupt erreicht. An den Abschluß dieser Betrachtungen möchte ich das im Kunsthaus Zürich befindliche Bild — Die Gartenlaube — stellen. Ein Werk, das chronologisch um ein Geringes früher, doch wie eine Zusammenfassung alles dessen wirkt, was wir an Hand einer langen Reihe von Bildnissen sich entwickeln sahen.

Die Gartenlaube (370) Abb. Schmid I, 2

Hier finden wir noch einmal die enge Verschmelzung von Idealportrait und Portrait und damit von Idealismus und Realismus; strengsten Aufbau einerseits, spielendes Licht und pleinairistische Motive andererseits; hartgrelle Farben, die aufeinanderprallen, neben zart abgetönten, unendlich feinen Farbnuancen. Und wie wir allen diesen Gegensätzen im Werke des Künstlers begegneten, so auch dem starken Willen zur großzügig dekorativen Form, die um der großen Linie willen den Verzicht auf eine, letzte Feinheiten offenbarende Detailschilderung verlangt. Dieses Bild liest sich wie ein Gedicht und ist doch in der mathematischen Exaktheit seiner Disposition mit einem Blick überschaubar und zu erfassen. Wir haben mehrfach gesehen, daß Böcklin das Mittel eines symmetrischen Bildaufbaues auch für das Portrait verwendete. Besonders stark schien uns das der Fall, in dem in Basel bewahrten Bildnis seiner Tochter, der Frau Clara Bruckmann, aus dem Jahre 1876. In diesem Bilde aber wird die Symmetrie zum tragenden System erhoben. Die Mitte des Bildes nimmt die von knospenden Zweigen umrankte Gartenlaube ein, in deren sanftem Halbschatten ein altes Paar sich des blühenden Frühlings freut. Die Frau mit dem Oberkörper in den kühlenden Schatten der Laube zurückgelehnt, träumt mit geschlossenen Augen vor sich hin. Mit der Linken hält sie die Hand des neben ihr sitzenden Mannes gefaßt, der, älter als sie, nach vorne übergesunken, die wärmende Frühlingssonne auf seinem weißen Haupte gar gerne ertragen mag. Ein weiter, goldgrüner Sammetmantel mit breitem Pelzbesatz umhüllt wärmend den im Alter leise Fröstelnden. Das Bild ist 1891 entstanden, 1893 stellte Böcklin sich in voller Schaffenskraft an seiner Staffelei dar. Man kann also gewiß nicht von einem Selbstbildnis im engeren Sinne des Wortes sprechen. Aber die Frau neben ihm trägt unverkennbar die Züge seiner Gattin, und wie sie so stützend die Hand ihres alten Gefährten hält, hat der Künstler zweifellos ein Sinnbild seines Alters geben wollen, des Alters, wie er es in Gestalt seines alten Dichterfreundes Gottfried Keller vor Augen gehabt und gemalt hatte und wie es mit dem Schlaganfall auch ihn nur allzubald überraschen sollte. So sieht er sich denn, betreut von seiner ihm täglich unentbehrlicher werdenden Lebensgefährtin, im Schutze der frühlingshaft sprießenden Laube durch eine hohe helle Mauer

vom Getriebe der Welt getrennt, über die nur der Frühlingshimmel in südlicher Bläue strahlt, Ruhe, Wärme und Blumen genießen. Prachtvoll, wie die Laube die beiden Gestalten unter ihrem ziegelroten Bogen zusammenfaßt. Auf der beschatteten Wand spielen helle Sonnenstrahlen, die durch das noch fast kahle Gesträuch gleiten und die Schläfe der Frau hell aufleuchten lassen, um sich im Maschenwerk des türkisfarbenen Wolltuches, das Kopf und Schultern vor der kühlen Frühlingsluft schützt, zu fangen. Nach unten hin fällt ein weiches, weites, traumhaft zartes Gewand, das mehr auf den Frühling als auf die alte Frau abgestimmt ist. Mit einer zartlila Bordüre und einem ganz feinen Muster hellrosa und blauer Blüten ist es wie ein Abglanz der rechts und links der Laube aufgereihten Hyazinthen, die in den gleichen zarten Pastelltönen hellblau, weiß und rosa aufleuchten. Helle, goldfarbene Schuhe vervollständigen die ans Märchenhafte grenzende Kleidung der Frau. Warm und voll wirkt daneben das satte, goldschimmernde Grün des pelzbesetzten Mantels, den der Mann trägt. Das Muster des Bodens unter den gold- und lilabeschuhten Füßen spiegelt mit seinem, dem Viereck eingeschriebenen Kreise die Rundung der Laube im Rechteck des Bildrahmens wieder. Vom vorderen Bildrande her läuft ein breiter, hellbräunlicher Weg auf die Mitte der Laube zu, die zwei symmetrisch angeordnete, von einer grünen Buchsbaumkante gesäumte Tulpenbeete trennt. Ganz in den äußeren Bildwinkeln wird je noch ein Stückchen leuchtend grünen Rasens sichtbar. Die roten Tulpen auf ihren Beeten, die rechts und links in abgezählt gleicher Anzahl hintereinander stehen, die hellen Hyazinthen in ihren roten Blumentöpfen, alles strebt auf das Zentrum der Laube zu, sodaß der Blick nicht abgelenkt, sondern immer neu auf das Wesentliche hingeleitet wird. Auch die Vielfalt der Farben ist im Grunde nur eine beschränkte: Tulpen, Laube und Blumentöpfe weisen alle das nämliche Ziegelrot auf, das dunkler im Erdreich der Beete und heller in der Farbe des Weges wiederkehrt. Daneben steht Grün in den verschiedensten Schattierungen, vom leuchtend grünen Rasenfleckchen, über den dunkelgrünen Buchsbaum, zum Goldgrün des Mantels. Diesen kräftigen Farbtönen gesellen sich in den Abschattierungen der Hyazinthen und dem prachtvollen Türkisgrün des Schultertuches zarte, gebrochene Töne. Und das alles wird überspannt vom tiefen Blau des italienischen Himmels. Trotz der Buntheit also ist das Bild auf dem Dreiklang Rot, Grün, Blau aufgebaut, wozu als Viertes die neutrale, gelblich-weiße Gartenmauer kommt, die fast genau das mittlere Drittel der Bildfläche beherrscht. Wie in der Verwendung der Farben, so hat sich der Künstler auch in der Behandlung der Formen auf ein Minimum beschränkt. Selbst die blühenden Blumen fügen sich dem ordnenden Prinzip mit klaren, eindeutigen Formen. In der ausgeprägt dekorativen Tendenz ihrer Anordnung wird man an Ferdinand Hodler erinnert. Eine Generation jünger, stand der in Genf lebende Berner, wie Böcklin, zwischen dem germanischen und romanischen

Kulturkreise. Der auf das Groß-Dekorative gerichtete Stilwille war in beiden Künstlern lebendig. Die bei Böcklin hier anklingende Wiederholung gleicher Motive sollte im sogenannten Parallelismus Ferdinand Hodlers in ganz anders bedeutungsvoller Weise ja geradezu zum System ausgebaut werden. Neben dem Gleichklang aber wird für Böcklin der Kontrast in entscheidender Weise wirksam als Ausdruck des geistigen Gehaltes.

Die Art, wie der Künstler das altersmüde Paar inmitten des knospenden, blühenden Frühlings schildert, ist in der Sparsamkeit der Mittel so eindringlich, daß eine eigenartige Synthese von realistischer Menschendarstellung, großzügig dekorativer Form und symbolisch vertiefter, seelischer Aussage entstanden ist, die wohl geeignet erscheint, als Schlußstein in die Untersuchungen über die Entwicklung des Portraitisten Arnold Böcklin eingefügt zu werden.

Schlußbetrachtungen

Nachdem wir so in chronologischer Reihenfolge den langen Weg vom ersten Versuch des neunzehnjährigen Akademieschülers bis zum letzten fragmentierten Selbstbildnis gegangen sind, das der greise Künstler von San Domenico von sich schuf, soll noch einmal kurz auf die Berechtigung einer so einseitigen Ausrichtung auf das porträtistische Schaffen hingewiesen werden.

Zu Beginn meiner Arbeit habe ich einige in ihren Ergebnissen sehr divergierende Ansichten über das Werk Arnold Böcklins zusammengestellt. Es wird daraus ersichtlich, wie außerordentlich zeitgebunden die Wirkungsmöglichkeit des Böcklin'schen im Besonderen, aber auch ganz allgemein jeglichen künstlerischen Schaffens sein muß, sobald es inhaltlich Bedeutsames zu sagen sich bemüht. Jeder Künstler ist Kind seiner Zeit. Er kann ihr ideenmäßig vorausseilen, doch bleibt er stets eingebunden in die Tradition. Über eine gewisse Spanne Zeit reicht kein Menschenleben hinaus, und mit jeder Generation sinken auch Ideale, Anschauungen und Vorstellungskreise ins Grab, um neuen Ansichten und Erkenntnissen, die einem späteren Geschlecht vorbehalten waren, zu weichen. Für das Vergangene haben die Späteren nur noch ein bedingtes Interesse, sie lernen daraus, was ihnen nützlich erscheint. Mit verändertem Standpunkt verändert sich das Blickfeld. So können wir heute die Kunst des Mittelalters nicht mehr spontan erleben. Vieles bleibt uns verschlossen, und nur über den Umweg historischer Kenntnisse ist uns das Verständnis für ein unserem heutigen Empfinden fremd gewordenes Weltbild möglich. Selbst für die Kunst der Neuzeit, die mit jedem Jahrhundert unserem heutigen Erlebnisbereich näherrückt, müssen wir immer wieder eine Verschiebung des Standortes vornehmen, wollen wir sie in ihrem eigentlichen Gehalt verstehen. Ja selbst der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts können wir schon heute nicht mehr vollauf gerecht werden. Zu Vieles hat die Menschen erregt und alle Anschauungen in ihren Grundfesten erschüttert in jenen schnellebigen Jahrzehnten, die uns vom letzten Jahrhundert trennen. So kann es wohl geschehen, daß man mit einem älteren Menschen vor Böcklins Bildern steht und sich plötzlich wie isoliert vorkommt. Von der Unmittelbarkeit des Verstehens und der spontanen Freude am Geschauten, die diesem noch beschieden sein kann, bleibt man ausgeschlossen. Uns sprechen die Bilder nicht mehr zum Herzen, das Fluidum, das von ihnen ausgeht, reicht für uns nur in die Sphäre des Verstandesmäßigen. Das aber wird anders mit dem Moment, wo man vor ein Menschenbild tritt. Das Weltbild des Menschen hat sich geändert, seine Art die Landschaft zu erfassen, ist anders als die unsere, er sah die

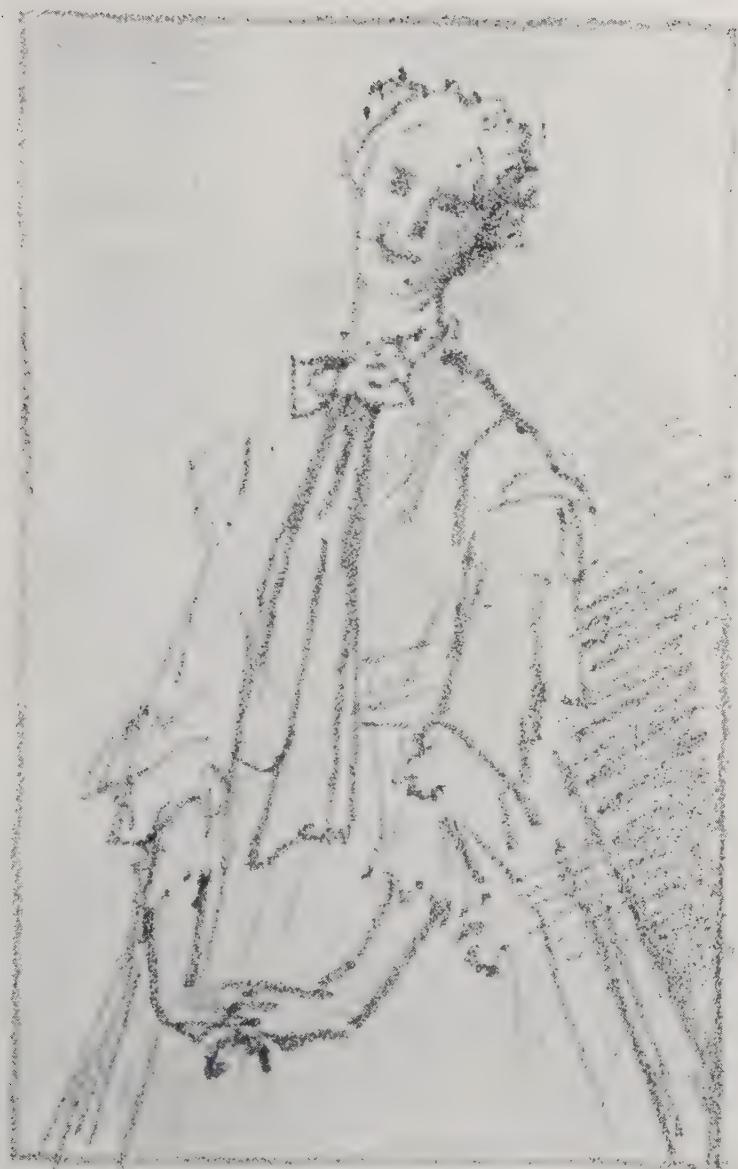
Natur mit anderen Augen, aber die Menschen selber sind immer die gleichen. Zwischen Geburt und Tod, in Liebe und Leid verläuft ihr Schicksal wie je. Die Kleidung mag sich ändern und die Tracht des Haares, die Augen verraten die gleiche Seele und im Spiel der Hände offenbart sich verwandtes Erleben. Darum wird ein Portrait nie völlig die Ursprünglichkeit seiner Wirkungskraft verlieren. Ein Bildnis, wenn es gut ist, gibt in doppeltem Sinne Zeugnis vom Menschen, es ist das Resultat einer Zwiesprache zwischen Künstler und Dargestelltem, und im Klange dieses Zwiegespräches mischen sich die Stimmen beider. Aus ihrem Gespräch vermögen wir selbstverständlicher und leichter etwas vom Geiste jener Zeit zu erhaschen, aus der es zu uns herüberklingt. Das macht den eigentlichen Zauber aus, der über den Portraitgalerien aller Zeiten liegt, daß etwas von der Unvergänglichkeit des Menschen zu uns spricht, bald unmittelbar, bald verhüllt. Immer sofern es sich um ein Kunstwerk handelt und nicht um eine Photographie oder ein photographenhaftes Abschildern, wird der Mensch zum Menschen sprechen. Aus dieser Überlegung heraus wird noch einmal deutlich, daß der Vorwurf, Böcklin sei kein Bildnismaler gewesen, denn er habe zu wenig auf individuelle Einzelheiten geachtet, auf die Länge der Zeit gesehen, nicht einen Fehler, sondern eine Stärke bedeutet. Persönliche Einzelheiten mögen den nächsten Angehörigen wichtig erscheinen; schon die nächste Generation wird und muß sich daran desinteressieren. Was zählt, ist das Gewicht einer Persönlichkeit, ihre Einmaligkeit, aber auch ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Zeit und Gesellschaft, mit den diese charakterisierenden und von ihr geprägten Zügen. Gewiß, Böcklin war kein Bildnismaler von den ganz Großen. Ihm fehlte die ungeheure seelische Dynamik eines Rembrandt, wie die faszinierende Könnerschaft eines Tizian. Was er an Bildnissen schuf, steht zudem durchaus nicht auf einer Stufe, die ihm unvergängliche Wertung sichern könnte. Mit einigen seiner Bildnisse aber hat er den Menschen seiner Zeit Denkmale gesetzt, die über die engen Grenzen der Epoche, in der sie entstanden, hinauswuchsen, um sich in die Reihe der unvergänglichen Meisterwerke einzugliedern. Um deren nur eines zu nennen: Gottfried Keller.



Sohn Arnoldo 1861



Die Tragödin Fanny Janauschek 1862



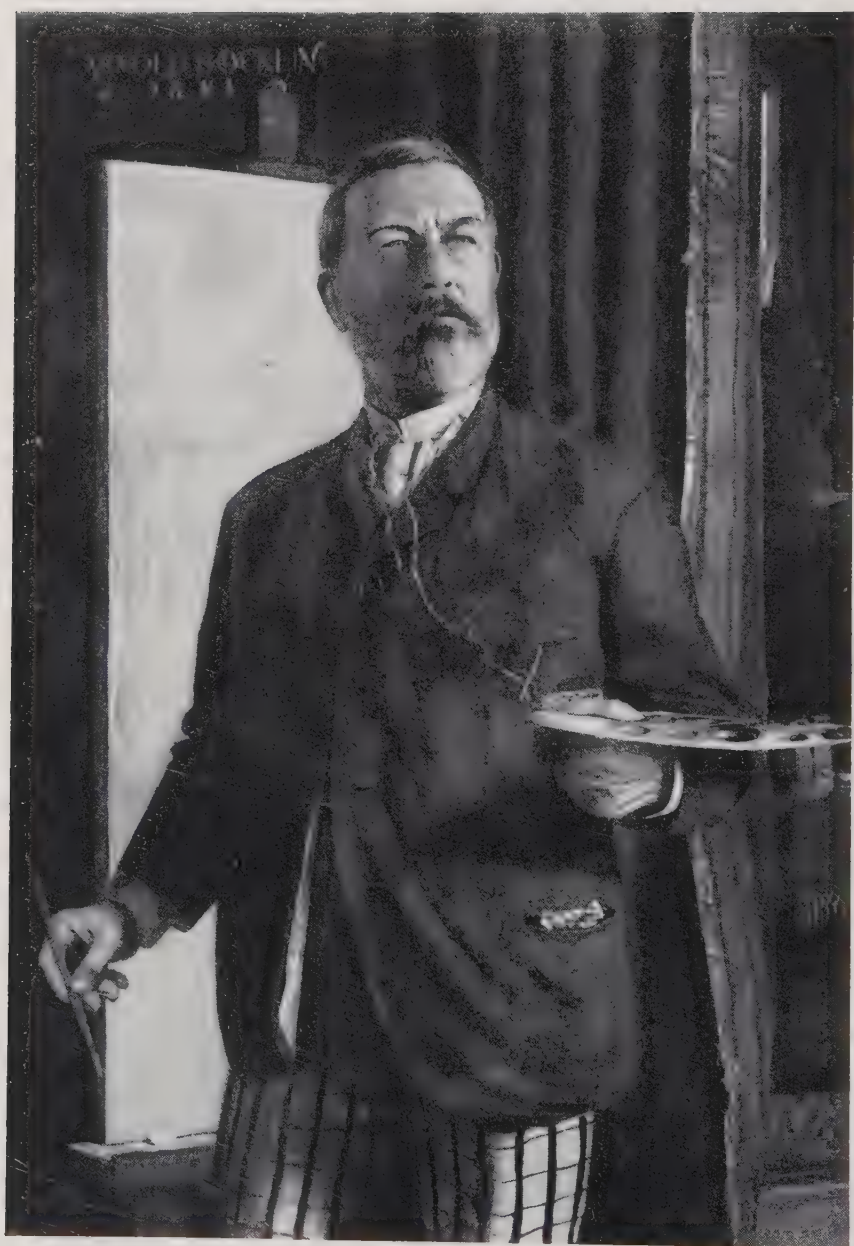
Skizze zum Bildnis Fanny Janauschek I



Skizze zum Bildnis Fanny Janauschek II



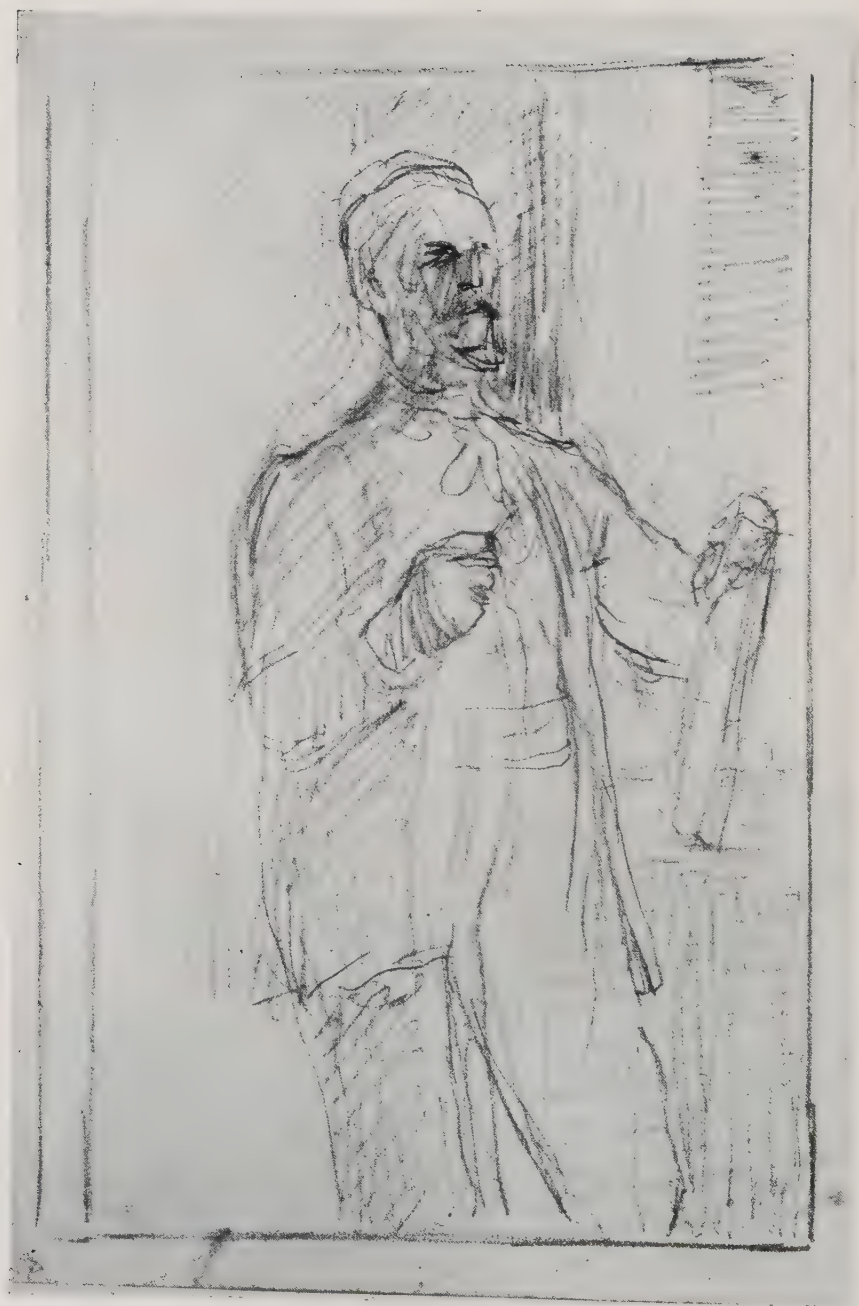
Skizze zum Bildnis Fanny Janauschek III



Selbstbildnis im Atelier 1893



Skizze zum Selbstbildnis im Atelier I



Skizze zum Selbstbildnis im Atelier II

Verzeichnis der besprochenen Bildnisse

1. *Alexander Michelis*, 1846
 Brustbild, Ölstudie, Karton, bez. 46 13/2
 32 × 30 cm
 Privatbesitz Arlesheim/Basel

2. *Die Mutter des Künstlers*, 1846
 Brustbild, Öl/Leinwand, bez. AB (verbunden) 1846
 55,5 × 46 cm
 Kunstmuseum Basel

3. *Jacob Mähly als Student*, 1848
 Öl/Leinwand, bez. A. B. 1848
 32,5 × 34,5 cm
 Kunstmuseum Basel
 Depot der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung

4. *Luise Schmidt*, 1849
 Öl/Leinwand, bez. A. Böcklin 1849
 46 × 38 cm
 Kunstmuseum Basel
 Depot des freiwilligen Museumsvereins 1901

5. *Frau Böcklin mit schwarzem Schleier*, 1854
 Öl-Tempera/Leinwand,
 47 × 39 cm
 Privatbesitz Luzern

6. *Söhnchen Federigo*, 1855
 Öl/Karton, bez. 7. Jan. 1855
 15 × 14 cm
 Kunstmuseum Luzern
 Depot der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung

7. *Selbstbildnis*, 1861
 Öl/Mahagoni,
 39,5 × 31 cm
 Kunstmuseum Basel
 Depot der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung

8. *Sohn Arnold*, 1861
 Öl/Leinwand,
 30 × 29 cm
 (Fragment, nur der Kopf des Knaben)
 Kunstmuseum Luzern
 Bernhard Egli-Stiftung

9. *Franz von Lenbach*, 1862
 Tempera/Leinwand,
 51 × 43 cm
 Österreichische Staatsgalerie
 Galerie des 19. Jahrhunderts

10. *Fanny Janauschek*, 1863
 Ganze Figur, stehend
 Öl/Leinwand,
 179 × 104 cm
 Frankfurt/Main, Städel

11. *Josef von Kopf*, 1863
 Tempera/Karton, bez. ABöcklin (verbunden) f. 1863
 40 × 33 cm
 Nationalgalerie Berlin seit 1903

12. *Frau Böcklin mit rotem Netz*, 1863
 Weihrauchtempera und Wachs/Holz, bez. AB (verbunden)
 41 × 32 cm
 Nationalgalerie Berlin seit 1911

13. *Frau Böcklin als Muse*, 1863
 Öl/Leinwand,
 70 × 57 cm
 Kunstmuseum Basel

14. *Franz von Lenbach*, 1863
 Öl-Skizze/Leinwand
 47 × 39 cm
 Sammlung Sturzenegger
 Stadt St. Gallen

15. *Töchterchen Lucia*, 1864
 Öl/Kupfer, bez. A B
 26,5 × 22 cm
 Kunstmuseum Basel

16. *Viola*, 1866
 Öl/Schiefer, bez. A. Böcklin pinx.
 74,5 × 58 cm
 Kunstmuseum Basel

17. *Frau Böcklin mit der roten Nelke*, 1866
 Öl-Tempera/Holz, parkettiert, bez. A. B.
 41,5 × 32,5 cm
 Reinhart-Museum Winterthur

18. *Frau Mähly-Schermar*, 1866
 Öl-Tempera/Leinwand
 28 × 22 cm
 Privatbesitz Basel

19. *Alte Frau Müller*, 1867
 Öl/Leinwand, bez. A. B. 1867
 52,5 × 44 cm
 Kunstmuseum Basel

20. *Carl Burckhardt-Iselin*, 1867
 Öl/Leinwand,
 68 × 47 cm
 Privatbesitz Basel

21. *Frau Julie Burckhardt-Iselin*, 1867
 Öl/Leinwand, bez. A. Böcklin pinxit 1867
 68 × 47 cm
 Privatbesitz Basel

22. *Frau I. I. Vischer-Iselin*, 1868
 Öl/Leinwand, bez. A. B. 1868
 58 × 47 cm
 Privatbesitz Basel

23. *Frau Esther Burckhardt*, 1868
 Öl/Leinwand, bez. A. Böcklin pinxit 1868
 59 × 49 cm
 Privatbesitz Basel

24. *Kind mit Blumenkorb*, 1868
 Öl/Leinwand, bez. A. Böcklin 1868
 60 × 50 cm
 Privatbesitz Basel

25. *Knabe auf Wolken*, 1868
 Öl/Leinwand, bez. A. B.
 59 × 50 cm
 Privatbesitz Basel

26. *Hélène und Georgy Vischer*, 1868

Öl/Leinwand, bez. A. B.

71 × 57 cm, oval

Privatbesitz Basel

27. *Knabe Rudolf Thurneysen*, 1868

Öl/Leinwand

55 × 45 cm

Privatbesitz, im Kriege verschollen

28. *Professor Fritz Burckhardt*, 1868

Öl/Karton

26 × 20 cm

Kunstmuseum Basel

29. *Frau Professor A. E. Burckhardt*, 1868

Öl/Karton

26 × 20 cm

Kunstmuseum Basel

30. *Knabe Fritz Burckhardt mit Botanisiertrommel*, 1871

Öl/Leinwand

27 × 21 cm

Kunstmuseum Basel

31. *Stadtschreiber Dr. Hans Burckhardt-Brenner*, 1871

Tempera/Karton

Tondo, Radius 24 cm

Privatbesitz Basel

32. *Frau Margaretha Catherina Burckhardt-Brenner*, 1871

Tempera/Karton, Pendant zu 31.

Privatbesitz Basel

33. *Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tode*, 1872

Öl/Leinwand, bez. A. Böcklin p. 1872

75 × 61 cm

Nationalgalerie Berlin

34. *Tochter Clara*, 1872/73

Tempera/Leinwand, unvollendet

105,5 × 77 cm

Kunstmuseum Basel seit 1951

35. *Adolf Bayersdorfer*, 1875

Tempera/Karton, bez. Florenz 1875

39 × 30 cm

Kunstmuseum Basel

36. *Selbstbildnis vor einer Säule*, 1875/76

Öl-Tempera/Leinwand, bez. A B

60 × 48 cm

Kunsthalle Hamburg

37. *Frau Clara Bruckmann*, 1876

Tempera/Tannenholz

60 × 47 cm

Kunstmuseum Basel

38. *Selbstbildnis*, Ende der 70er Jahre

Tempera/Leinwand

54 × 43 cm

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

39. *Frau Levi, verw. Fiedler*, 1879

Öl/Leinwand, bez. A. Böcklin 1879

170 × 80 cm

Nationalgalerie Berlin

40. *Knabenbildnis, Altgraf Karl Salm*, 1879

Öl/Holz, bez. A. B. 1879

72 × 52 cm

Vor dem Kriege, Wien, C. Lederer

41. *Sohn Hans Böcklin*, 1879

Öl/Holz

27 × 22 cm

Privatbesitz Basel

42. *Frau Amarella Waldecker ImHof und ihr Kind*, 1884

Öl/Zink, bez. A. B.

56 × 45 cm

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf

43. *Selbstbildnis mit dem Weinglase*, 1885

Tempera/Holz

90 × 77 cm

Nationalgalerie Berlin

44. *Gottfried Keller*, 1889

Öl-Tempera/Holz

81,5 × 55 cm

Kunsthau Zürich

Depot der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung

45. *Derselbe*, 1889, Entwurf für die „Gesammelten Werke“

Bleistift, Unterschrift: Gottfried Keller 1889, bez. A. Böcklin del.

34 × 23 cm

Frankfurt/Main, Städel

45 a. *Derselbe*, *Skizze zu 45.*

Kohle, Tusche, getöntes Papier

22,7 × 15,4 cm

Besitz der Stadt Zürich

46. *Derselbe*, Wachsmoell zur Medaille 1888

Radius 7 cm

Existiert nicht mehr

47. *Derselbe*, 1890Feder, weißes Papier, ob. l. Inschrift: Gottfried Keller (untereinander)
bez. A. B. fec. 1890

8 × 8,5 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstich-Kabinett

48. *Selbstbildnis im Atelier*, 1893

Tempera/Leinwand, bez. Arnold Böcklin 1893

120,5 × 80,5 cm

Kunstmuseum Basel

48 a. *Skizze zu 448.*

Weißes Papier, Bleistift

22,7 × 13,7 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstich-Kabinett

48 b. *Skizze zu 48.*

Weißes Papier, Bleistift

21,2 × 11,4 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstich-Kabinett

49. *Selbstbildnis*, 1893/95

40 × 54 cm

Öl/Leinwand, unvollendet

Florenz, Uffizien

50. *In der Gartenlaube*, 1891

Tempera, Firnisfarbe/Holz, bez. A. B. (untereinander)

98 × 73 cm

Kunsthau Zürich

Literatur - Verzeichnis

- Bächtold, Jacob*: „Gottfried Keller; Leben“, Berlin 1894.
- Barth, Wilhelm*: 1. Basler Maler der Spätromantik“, Basel 1930.
2. „Arnold Böcklin“, Sammlung „Die Schweiz im deutschen Geistesleben“, III. Reihe.
3. „Arnold Böcklin“, Frauenfeld und Leipzig 1928.
- Bayersdorfer, Adolph*: „Leben und Schriften“. Aus seinem Nachlaß, herausgegeben von Hans Mackowsky, Aug. Pauly, Wilh. Weigand, München, Bruckmann, 1908.
- Beenken, Hermann*: „Das 19. Jahrhundert in der deutschen Malerei“, München 1944.
- Benkart, Ernst*: „Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts“, Berlin 1927.
- Benz, Rich. v. Schneider*: „Die Kunst der deutschen Romantik“, München 1939.
- Böcklin, Angela*: vgl. Runkel.
- Böcklin, Carlo*: vgl. Runkel.
- Briner, E. A.*: „Anker-Mappe“, Zürich 1944.
- Cetto, Maria*: vgl. Huggler.
- Deckert, Hermann*: „Der Begriff des Portraits“, Marburger Jahrb. f. Kunstwissenschaften 1929, S. 216 f.
- Doerner, Max*: „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde“, München Berlin, Leipzig 1929.
- Fleiner, Albert*: „Mit Arnold Böcklin“, Frauenfeld 1915.
- Floerke, Gustav*: 1. „Zur künstlerischen Charakteristik Böcklins“, in: „Kunst für Alle“, 17. Jahrg., Heft 1.
2. „Zehn Jahre mit Böcklin“, München 1901.
- Floerke, Hanns*: „Arnold Böcklin und das Wesen der Kunst“, München 1927.
- Focillon, Henri*: „XIX et XXième siècle; du Réalisme à nos Jours“, Paris 1928.
- Frey, Adolf*: „Arnold Böcklin nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde“, II. Aufl., Stuttgart 1912.
- Frey, Dagobert*: „Englisches Wesen in der bildenden Kunst“, Stuttgart und Berlin 1943, Kap. IV, 3; Kap. V, 1.
- Friedländer, Max*: „Von Kunst und Kennerschaft“, Verlag Bruno Cassierer, London/Zürich 1946.
- Graber, Hans*: „Schweizer Maler“, Königstein i. Taunus 1913.
- Grabowsky, Adolf*: „Der Kampf um Böcklin“, Berlin 1906.
- Hagen, Oscar*: „Deutsches Sehen“, München, Piper 1920.

- Hamann, Richard*: 1. „Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus“, Leipzig 1925.
2. „Geschichte der Kunst“, Berlin 1933.
- Heer, Heinrich*: „Die schweizerische Malerei im 19. Jahrhundert“, Leipzig 1906.
- Heyse, Paul*: „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse“, II. Aufl., Berlin 1906.
- Hildebrand, Adolf von*: 1. „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“, 1893.
2. „Briefwechsel mit Conrad Fiedler“. Herausgegeben von Günter Hartmann, Dresden 1927.
- Huggler, Max und Cetto, Maria*: „Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert“, Basel 1941.
- Hugelshofer, Walter*: „Albert Anker“, in: „Schweizer Künstler“. Herausgegeben von Oscar Reinhart, Zürich 1941.
- Justi, Ludwig*: „Böcklin“, Veröffentlichungen der National-Galerie Berlin, II. Aufl., Berlin 1927.
- Kuitner, Erich*: „Hans von Marées“, Zürich 1937.
- Laban, Ferdinand*: „Der Musageth Böcklins“, Pan IV, 1898, H. IV, S. 236 ff.
- Lasius, Otto*: „Arnold Böcklin 1884—89“, aus den Tagebüchern von O. Lasius. Herausgegeben von Maria L. Lasius, Berlin 1903.
- Lendorff, Gertrud*: „Ernst Stückelberg: Kinderbildnisse“, Basel 1942.
- Lüdeke, Henry*: „Frank Buchsers amerikanische Sendung, 1866—71“. Die Chronik seiner Reisen. Basel 1941.
- Mandach, Conrad von*: „Albert Anker“, 136 Gemälde und Zeichnungen; mit einer Einleitung von Carl v. Mandach, Fretz u. Wasmuth, Zürich 1941.
- Mauskopf, Johannes*: „Böcklins Kunst und die Religion“, München, Bruckmann 1905.
- Meier-Gräfe, Julius*: „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten“, Stuttgart 1905.
- Mendelsohn, Henriette*: „Arnold Böcklin“, mit Literaturangaben bis 1901. Hofmann, Berlin 1901.
- Ostini, Fritz von*: „Böcklin“, in: Knackfuß, H.: „Künstlermonographien LXX“, Bielefeld und Leipzig 1904.
- Petersen, Julius*: „Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik“, Leipzig 1926.
- Pinder, Wilhelm*: „Das Problem der Generation in der neueren Kunstgeschichte Europas“, 3. Aufl., Leipzig 1940.
- Rave, Paul Ortwin*: „Die Malerei des 19. Jahrhunderts“, 240 Bilder und Gemälde der National-Galerie Berlin, Gebr. Mann 1944.
- Riggenbach, Rudolf*: „Die Böcklin-Ausstellung in der Basler Kunsthalle“. Separat-Abdruck aus den Basler Nachrichten 1927.
- Roffler, Thomas*: „Arnold Böcklin“ in: „Schweizer Maler“, Leipzig u. Frauenfeld 1928.

- Rumpel, Heinrich*: „Beiträge zu einer Charakteristik der schweizerischen Malerei des 19. Jahrhunderts“, Dissertation, Zürich 1928.
- Runkel, Ferdinand und Böcklin, Carlo*: Herausgeber von „Neben meiner Kunst“, Flugstudien, Briefe und Persönliches über Arnold Böcklin, Berlin 1909.
- Runkel, Ferdinand*: Herausgeber von „Böcklin-Memoiren“, Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela, mit dem gesamten brieflichen Nachlaß, Berlin 1910.
- Salis, Arnold von*: „Erinnerungen an Böcklin nach Tagebuchnotizen eines Studenten“, Basler Jahrbuch 1914.
- Sauerlandt, Max*: 1. „Kinderbildnisse aus 5 Jahrhunderten, von etwa 1450 bis 1850“. Langewiesche, Leipzig 1921.
2. „Die Kunst der letzten 30 Jahre“, Berlin 1935.
- Schaffner, Paul*: „Gottfried Keller als Maler“, „Gottfried Keller-Bildnisse“. Atlantis-Verlag, Zürich 1942.
- Scheffler, Karl*: 1. „Bildnisse aus 3 Jahrhunderten der alten deutschen und niederländischen Malerei“. Langewiesche, Königstein i. Taunus 1916.
2. „Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert“, Malerei und Plastik, Bd. 1: Die Europäische Malerei vom Klassizismus zum Impressionismus, Berlin o. J.
- Schmid, Heinrich Alfred*: 1. „Arnold Böcklin“, 2 Aufsätze, Berlin 1899.
2. „Arnold Böcklin, sein Leben und Schaffen“, 4 Bände, München 1901, II. Aufl. 1922.
3. „Arnold Böcklin“, 95 Tafeln und Text, München 1919.
4. „Arnold Böcklin“, Handzeichnungen, München 1921.
5. „Arnold Böcklin“ in: „Große Schweizer“, Zürich 1938.
6. „Meier-Gräfe contra Böcklin“ in: „Kunst für Alle“, 21. Jahrgang, 1905, Heft 18.
7. „Hans Sandreuter“ in: Berichterstattung für das Jahr 1901 des Basler Kunstvereins, Basel 1902.
- Schneider, Max, F.*: „Arnold Böcklin, ein Maler aus dem Geiste der Musik“, Basel 1942.
- Schick, Rudolf*: „Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868 u. 1869 über Arnold Böcklin. Herausgegeben von Hugo v. Tschudi, gesichtet von Dr. Cäsar Fleischlen, Verlag Fontane, Berlin 1901.
- Streicher, Siegfried*: „Böcklin und Spitteler“, Zürich und Leipzig 1927.
- Thode, Henry*: 1. „Böcklin“, Heidelberg 1905.
2. „Böcklin und Thoma“, 8 Vorträge über neudeutsche Malerei“, Heidelberg 1905.

- Tschudi, Hugo von*: 1. „Arnold Böcklins Werke in der Berliner National-Galerie“, Berlin und München 1901.
2. „Arnold Böcklin“ in „Kunst für Alle“, 16. Jahrgang 1900, S. 251 ff.
- Ueberwasser, Walter*: „Böcklin, Feuerbach, Marées“ in: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1935, S. 253 f.
- Vischer, Friedrich Theodor*: „Das Schöne und die Kunst“. Herausgegeben von Robert Vischer, Stuttgart 1894. (Speziell zum Portrait siehe Teil 2, § 2, S. 251.
- Vischer, A. L.*: „Das Alter als Schicksal und Erfüllung“, Basel, Schwabe, II. Aufl. 1945.
- Voigtländer, Emmy*: „Anselm Feuerbach“, Versuch einer Stilanalyse, Leipzig 1912.
- Voll, Karl*: „Holbein und Böcklin“ in: „Süddeutsche Monatshefte“ IV, 1905, 2. Jahrgang, 7. Heft.
- Waetzold, Wilhelm*: „Die Kunst des Portraits“, Leipzig 1908.
- Waldmann, Emil*: „Das Bildnis im 19. Jahrhundert“, Berlin 1921.
- Welti, Arthur*: „Bei Böcklin“, Erinnerungen aus der Zürcher Zeit, in: „Der Kunstwart“, 14. Jahrgang, 1. Febr. 1901.
- Wind, Edgar*: „Humanitätsidee und heroisierendes Portrait in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts“. Vorträge d. Bibl. Warburg, 1930/1. S. 156 f.
- Wölfflin, Heinrich*: 1. „Arnold Böcklin“; Festrede zum 70. Geburtstag am 23. Okt. 1897. Zuletzt in: Heinrich Wölfflin, kleine Schriften. Herausgegeben von Jos. Gantner, Basel 1946, S. 109.
2. „Der klassische Böcklin“ in: „Gedanken zur Kunstgeschichte“, 4. Aufl. 1947.
- Wolf, Georg Jacob*: „Arnold Böcklin, aus Leben und Schaffen“, München, Bruckmann 1927.
- Württemberg, Ernst*: „Arnold Böcklin, einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person“. Berlin 1902.

Lebenslauf

Ich, Margot Bender, geboren in Hamburg am 23. April 1911 als Tochter des Chemikers Dr. phil. C. Friedrich Bender, besuchte die Schule in Höchst a. Main und Frankfurt a. Main, wo ich im Frühjahr 1930 an der Elisabethenschule mit dem Reifezeugnis abschloß. Im Oktober 1930 übersiedelten meine Eltern nach Basel, und ich begann daselbst mit dem Studium in den Fächern Deutsche Philologie im Hauptfach, Englische Philologie im Nebenfach, zweites Nebenfach noch unbestimmt. Zugleich bereitete ich mich auf eine Ergänzungsprüfung im Lateinischen vor, da ich an der Schule nur das sogenannte „Kleine Latinum“ gemacht hatte, und bestand diese am 17. März 1932 am Humanistischen Gymnasium in Basel. Im Folgenden studierte ich an den Universitäten Freiburg i. Breisgau, Berlin, Göttingen und benutzte die dreimonatigen Sommerferien des Jahres 1932 für einen Studienaufenthalt in England. Als Abschluß meiner Studien, denen ich als drittes Fach Geschichte hinzugefügt hatte, beabsichtigte ich, spätestens im Frühjahr 1936 das Staatsexamen in Göttingen zu absolvieren. Im Frühjahr 1935 jedoch verfiel ich einer ernstlichen Erkrankung, die sich als ein schweres innersekretorisches Leiden erwies. Nach zweimonatigem Klinikaufenthalt und anschließender Erholung im Gebirge versuchte ich im Wintersemester meine Studien weiterzuführen, jedoch umsonst. Bereits im Januar 1936 mußte ich mich erneut klinischer Behandlung unterziehen und in den nun folgenden Jahren war an ein Weiterstudium nicht mehr zu denken, da ein ungeheurer Kräfteverfall einsetzte. Dank den unablässigen Bemühungen meines hiesigen Arztes, in dessen Pflege ich mich im Frühjahr 1938 begab, kam ich soweit, daß ich, immer noch unter ärztlicher Überwachung, in Genf ein französisches Sprachexamen ablegen konnte. Im Wintersemester 1941/42 ließ ich mich erneut an der Basler Universität immatrikulieren, um meinen kunstgeschichtlichen Interessen etwas gründlicher nachzugehen, jedoch zunächst noch ohne bestimmtes Ziel, da ich einem intensivem Studium mit drei Fächern gesundheitlich noch immer nicht gewachsen war. Als meine Gesundheit weitere Fortschritte

machte, setzte ich mir das Ziel des Doktorexamens in Kunstgeschichte und nahm Archäologie und endlich als drittes Fach noch Englisch hinzu, für das ich mir in meinen früheren Studienjahren ja bereits eine gewisse Grundlage geschaffen hatte. Im Sommersemester 1944 sah ich mich nochmals gezwungen, krankheitshalber um Beurlaubung einzukommen. Meine ständige Abhängigkeit vom Arzt brachte es mit sich, daß ich bei meinem zweiten Studiengang ganz auf Basel angewiesen blieb, wo mir das verständnisvolle Entgegenkommen meiner Professoren den ständigen Kampf mit der Krankheit sehr erleichterte. Im Winter 1947/48 konnte ich schließlich meine Dissertation beenden und mich zur mündlichen Prüfung melden, mit der ich im Februar 1948 den Abschluß meiner Studien erreichte. Zu Beginn des Jahres 1950 heiratete ich Herrn Walter Bryner, wodurch die Schweiz nun endgültig meine Heimat wurde.

